Arhitectura fericirii

Arhitectura fericirii

Alain de Botton

Traducere din limba engleză de Ema Stere

Redactare: Ana-Maria Popescu Corectură: Andreea Stănescu DTP: image impact Copertă: Ioana Truşcă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României BOTTON, ALAIN DE

Arhitectura fericirii/ Alain de Botton;

trad. Ema Stere.

— Bucureşti: Vellant, 2019

ISBN 978 – 606 – 980 – 084 – 3

I. Stere, Ema (trad.)

72.01: 111.852

Titlul original: *The Architecture of Happiness* © 22006 Alain de Botton © 22009 Editura Vellant

Editura Vellant

Splaiul Independenţei, nr. 319 A, Sector 6, Bucureşti tel.: 021/211 77 41

www.vellant.ro

Toate drepturile asupra versiunii în limba română aparţin Editurii Vellant.

ISBN 978 – 606 – 980 – 084 – 3

Pentru Charlotte

Cuprins

I. Semnificaţia arhitecturii 9

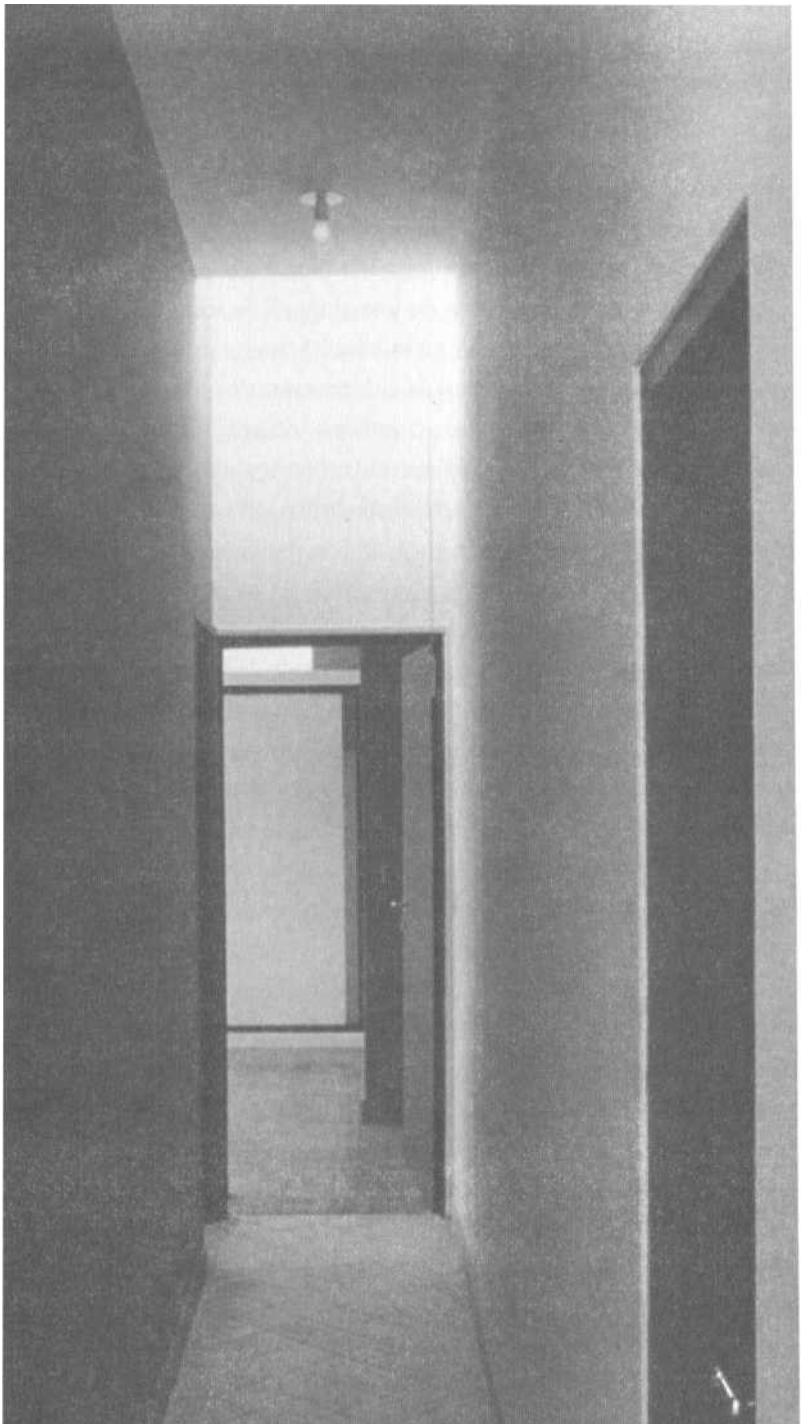
II. în ce stil să construim? 27

III. Clădiri care vorbesc 77

IV. Case ideale 105

V. Virtuţile clădirilor 169

VI. Promisiunea unui câmp 251



I. Semnificaţia arhitecturii

1.

O casă cu etajele retrase, pe o stradă tivită de copaci. Ceva mai devreme, această casă răsuna de strigătele copiilor şi de vocile adulţilor, dar de câteva ore, de când ultimul său locatar a plecat (cu ghiozdanul în spate), a rămas să savureze dimineaţa de una singură. Soarele s-a ridicat peste frontoanele caselor de vizavi şi se revarsă acum prin ferestrele de la parter, colorând pereţii interiori de culoarea untului şi încălzind faţada de cărămidă roşie. În săgeţile solare, trombocite de praf plutesc supuse parcă unui vals tăcut. Din hol se aude murmurul traficului dens de la depărtare de câteva străzi. Din când în când, cutia de scrisori se deschide cu un zăngănit, pentru a primi câte o broşură jalnică.

Casa dă semne că se bucură să fie goală. Se rearanjează după noapte, îşi curăţă ţevile şi-şi pocneşte încheieturile. Această creatură demnă şi experimentată, cu venele de aramă şi picioarele de lemn cuibărite într-un pat de argilă, a îndurat multe: mingi izbite de zidurile dinspre grădină, uşi trântite cu furie, tentative de a sta în cap de-a lungul coridoarelor sale, greutatea şi suspinele echipamentelor electrice şi sondajele pe care instalatori nepricepuţi le-au întreprins în adâncurile sale. În ea se adăposteşte o familie de patru persoane, căreia i se adaugă o colonie de furnici în zona fundaţiilor şi, primăvara, pui de prihori în hornuri. Îşi oferă, de asemenea, umărul unui vrej plăpând (sau doar indolent) de sângele-voinicului, care se sprijină de zidul grădinii, tolerând avansurile unui roi de albine peripatetice.

Casa a devenit, cu timpul, martor atotcunoscător. A participat la prime seducţii, a urmărit scrierea lecţiilor, a văzut bebeluşi în scutece proaspăt sosiţi de la spital, a fost surprinsă în toiul nopţii de conferinţe ţinute în şoaptă, în bucătărie. A trecut prin nopţi de iarnă, când ferestrele îi erau reci ca pungile de mazăre îngheţată, şi prin după-amiezile de vară, în care pereţii ei de cărămidă răspândeau

căldura pâinii proaspăt scoase din cuptor.

Nu a fost doar un sanctuar fizic, ci şi unul psihologic. O păstrătoare a identităţii. De-a lungul anilor, proprietarii ei s-au întors după perioade petrecute aiurea şi, privind în jurul lor, şi-au amintit cine erau. Dalele de piatră de la parter sugerează serenitate şi o eleganţă îmbătrânită, în timp ce regularitatea dulapurilor din bucătărie oferă un model de ordine şi disciplină neinhibantă. Masa din sufragerie, cu muşamaua ei imprimată cu flori mari de piciorul-cocoşului, pare o explozie de veselie, pusă în valoare de zidul sever de beton de alături. De-a lungul scărilor, mici naturi moarte cu ouă şi lămâi arată cât de complicate şi de frumoase sunt lucrurile obişnuite. Pe pervazul unei ferestre, un vas de sticlă plin cu albăstrele te ajută să rezişti tentaţiei melancolice. La etaj, o cameră îngustă şi goală, al cărei luminator dă spre nori nerăbdători, ce aleargă grăbiţi peste macarale şi hornuri, este spaţiul în care se nasc gânduri tămăduitoare.

Chiar dacă această casă nu are soluţii pentru toate nevoile ocupanţilor săi, camerele sale sunt dovada unei stări de fericire, la care arhitectura şi-a adus contribuţia distinctivă.

2.

Însă preocuparea pentru arhitectură nu a fost niciodată scutită de suspiciuni. Au existat îndoieli cu privire la seriozitatea subiectului, la valoarea sa morală şi la costurile pe care le presupune. Un număr îngrijorător de persoane, unii dintre cei mai inteligenţi oameni ai planetei au refuzat cu dispreţ orice preocupare pentru decoraţiuni şi design, considerând că, dimpotrivă, mulţumirea sufletească ţine de chestiuni imateriale şi invizibile.

Se spune că, în Grecia antică, filosoful stoic Epictet l-ar fi întrebat pe un prieten, care era zdrobit de durere fiindcă îi arsese casa din temelii: „Dacă într-adevăr înţelegi cum este condus universul, cum poţi să jeleşti după nişte bucăţi de stâncă şi pietricele frumoase?” (Nu se ştie cât a mai rezistat prietenia lor.) Legenda spune că, după ce a

auzit glasul lui Dumnezeu, sihastra creştină Alexandra şi-a vândut casa, s-a închis într-un mormânt de piatră şi nu a mai privit niciodată lumea de afară, în timp ce un alt sihastru, Pavel din Sectis, a dormit pe o pătură pe podeaua unei colibe de lut fără ferestre, recitând trei sute de rugăciuni în fiecare zi şi a suferit doar când a auzit despre un alt sfânt, care ajunsese la şapte sute de rugăciuni şi dormea într-un coşciug.

Asemenea exemple de austeritate au fost o constantă a istoriei. În primăvara anului 1137, călugărul cistercian Sf. Bernard din Clairvaux a umblat de jur-împrejurul Lacului Geneva, fără a-i observa măcar existenţa. De asemenea, după patru ani petrecuţi în mănăstirea sa, Sf. Bernard nu a putut spune dacă sala de mese avea tavan boltit (are) sau câte ferestre erau în sanctuarul bisericii (trei). Vizitând mănăstirea cartuziană din Dauphiné, Sf. Bernard şi-a uimit gazdele sosind călare pe un magnific cal alb, contrazicând valorile ascetice pe care le propovăduia, însă a explicat că împrumutase animalul de la un unchi bogat şi uitase pur şi simplu de el în timpul celor patru zile în care traversase Franţa.

3.

Asemenea eforturi încăpăţânate de a dispreţui experienţele vizuale au fost, totuşi, contracarate întotdeauna de tentative la fel de consecvente de a modela lumea materială în scopuri estetice. Oamenii şi-au deformat spinările sculptând flori pe grinzile tavanelor şi şi-au stricat vederea brodând animale pe feţele de masă. Au renunţat la weekend pentru a ascunde cabluri inestetice în dosul pervazurilor. S-au gândit cu grijă la hiaturile care s-ar potrivi în bucătărie. Şi-au imaginat cum e să trăieşti în casele inaccesibil de scumpe din reviste şi s-au posomorât, simţind tristeţea cuiva care trece pe lângă un străin frumos pe o stradă aglomerată.

Se pare că oscilăm între dorinţa de a ne stăpâni simţurile şi de a deveni indiferenţi la mediul înconjurător şi impulsul contradictoriu de a cunoaşte măsura în care

identităţile noastre sunt legate indisolubil de locurile în care trăim şi cum se schimbă odată cu acestea. O cameră urâtă poate coagula toate bănuielile noastre că viaţa ar fi incompletă, în timp ce una scăldată în soare, decorată cu plăci de calcar galbene ca mierea, poate susţine tot ce e plin de speranţă în noi.

Credinţa în semnificaţia arhitecturii se bazează pe ideea că, în bine şi în rău, suntem oameni diferiţi în locuri diferite şi pe convingerea că sarcina arhitectului este să ne redea persoana care am putea fi, în mod ideal.

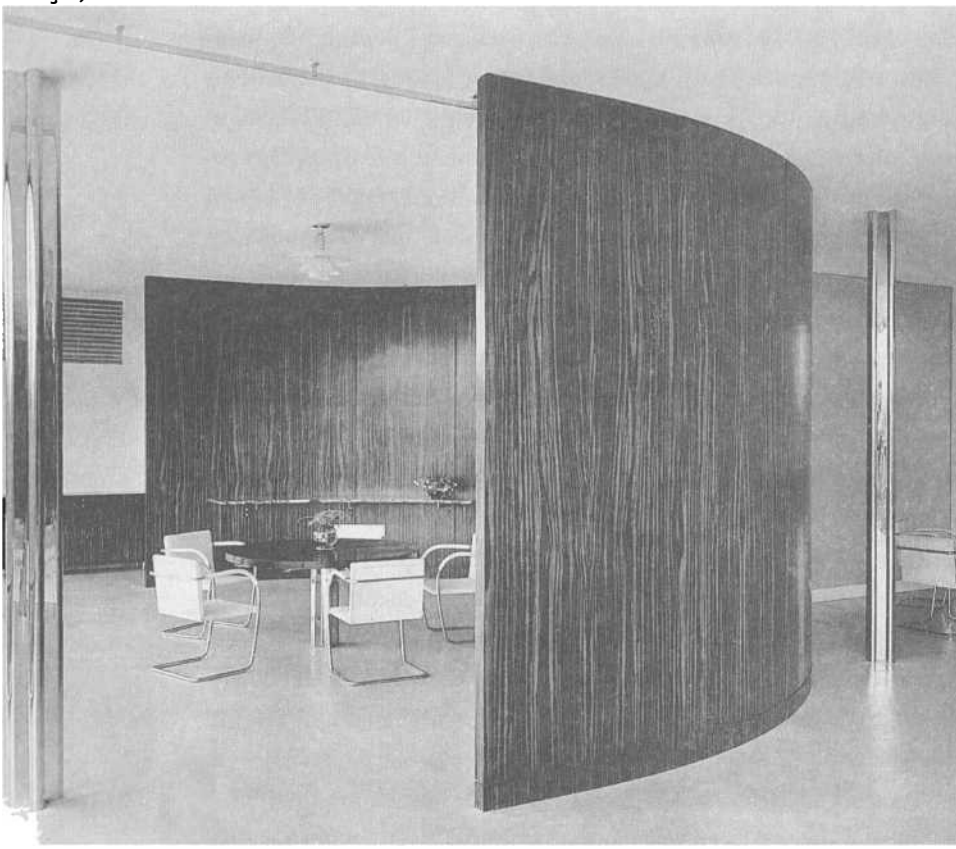
4.

Suntem, uneori, nerăbdători să accentuăm influenţa mediului în care trăim. În sufrageria unei case din Republica Cehă, vedem un exemplu al modului în care pereţii, scaunele şi podelele se pot combina pentru a crea o atmosferă în care să înflorească ce e mai bun în noi. Acceptăm cu recunoştinţă puterea de care poate dispune o simplă cameră.

Dar sensibilitatea faţă de arhitectură are şi aspecte mai problematice. Dacă o cameră poate modifica modul în care ne simţim, dacă fericirea noastră poate depinde de culoarea pereţilor sau de forma unei uşi, ce se va întâmpla cu noi în majoritatea locurilor pe care suntem siliţi să le privim şi în care trebuie să trăim? Ce vom păţi într-o casă cu ferestre ca de închisoare, cu mochetă pătată şi draperii de plastic?

Suntem feriţi de posibilitatea unei suferinţe permanente prin faptul că putem închide ochii la majoritatea lucrurilor din jur, căci sunt întotdeauna pete umede şi tavane crăpate, oraşe ruinate şi docuri ruginite undeva, prin apropiere. Nu putem rămâne sensibili la infinit la un mediu pe care nu avem mijloacele să-l schimbăm în bine – şi sfârşim prin a deveni atât de conştienţi pe cât ne permitem să fim. În rezonanţă cu atitudinea filosofilor stoici sau cu cea a Sf. Bernard înconjurând Lacul Geneva, ne putem trezi susţinând că, în definitiv, nu prea contează cum arată clădirile, ce e pe

tavan sau cum a fost tratat peretele – profesiuni de credinţă care izvorăsc nu atât dintr-o indiferenţă faţă de frumuseţe, cât din nevoia de a



Arbitectura ne poate spitne cine am dort să fim, în mod ideal:

Mies van der Rohe, sufragerie, Casa Tugendhat, Bino, 1930

Îndepărta tristeţea care ne-ar cuprinde dacă am rămâne vulnerabili la atât de multele absenţe ale frumuseţii.

5.

Există destule motive pentru care ambiţiile de a crea o arhitectură extraordinară trezesc suspiciuni. Clădirile rareori trădează eforturile pe care le-a presupus construirea lor. Ele nu suflă o vorbă despre falimente,

întârzieri, teamă şi praful pe care l-au suportat. Farmecul lor este adesea legat de o înfăţişare aparent nonşalantă. Doar atunci când ne încercăm propria îndemânare în construcţii suntem iniţiaţi în dificultatea de a convinge materiale, de a convinge alte fiinţe umane să coopereze la planurile noastre pentru ca două bucăţi de sticlă să se unească într-o linie dreaptă, pentru ca o lampă să atârne simetric deasupra scărilor, pentru ca un boiler să se aprindă când trebuie sau nişte stâlpi de beton să susţină un acoperiş.

Dar chiar şi atunci când ne-am atins scopurile, clădirile noastre au tendinţa supărătoare de a se descompune cu viteză accelerată. Poate fi dificil să te plimbi printr-o casă proaspăt decorată fără să te întristeze anticiparea degradării care abia aşteaptă să înceapă: cât de repede se vor crăpa pereţii, se vor îngălbeni dulapurile albe şi se vor păta covoarele? Ruinele Antichităţii sunt o lecţie pentru oricine îi aşteaptă cu nerăbdare pe constructori să-şi termine treaba. Cât de mândri trebuie să fi fost proprietarii de case din Pompei.

În eseul *Despre tranziţie*/ *On Transience* (*V*) *6*), Sigmund Freud îşi aminteşte de o plimbare pe care a făcut-o prin Munţii Dolomiţi împreună cu poetul Rainer Maria Rilke. Era o zi de vară superbă; flori străluceau peste tot şi fluturi coloraţi dansau peste pajişti. Psihanalistul se bucura că a ieşit în aer liber (plouase toată săptămâna), dar însoţitorul lui a mers tot timpul cu capul plecat, cu ochii aţintiţi în pământ, păstrând tăcerea. Asta nu înseamnă că Rilke era orb la frumuseţea din jur; pur şi simplu nu putea ignora cât de provizoriu era totul. După cum susţine Freud, tovarăşului său îi era imposibil să ignore „că toată această frumuseţe era menită să piară, că urma să dispară la sosirea iernii, ca toată frumuseţea umană şi toată frumuseţea pe care omul a creat-o sau o poate crea”.

Freud l-a privit fără simpatie; pentru el, capacitatea de a iubi ceva atrăgător, oricât de fragil ar fi acel ceva, era

un semn de sănătate psihologică, însă atitudinea lui Rilke, oricât de nepotrivită, ne ajută să înţelegem că oamenii care sunt în cea mai mare măsură sclavii frumuseţii sunt cei mai conştienţi – şi mai întristaţi – de natura ei efemeră. Asemenea entuziaşti melancolici văd gaura pe care o va face molia în perdea şi distrugerea care ameninţă orice plan. Ei pot anula în orice moment o întâlnire cu un agent imobiliar, conştienţi că orice casă li se oferă – ca şi oraşul sau civilizaţia însăşi – va deveni în curând un morman de cărămizi sfărâmate, peste care se vor târî, triumfători, gândacii. Alţii ar prefera să închirieze o cameră sau să trăiască într-un butoi pentru a nu vedea cum obiectele pe care le iubesc se descompun încetul cu încetul.

O pasiune pentru arhitectură dusă la extrem ne poate transforma în esteţi, în personaje excentrice care îşi supraveghează casele cu vigilenţa paznicilor de muzeu, patrulând prin camere în căutarea unei pete, cu o cârpă umedă sau un burete în mână. Esteţii sunt nevoiţi să evite compania copiilor mici şi, atunci când îşi invită prietenii la cină, ignoră conversaţia pentru a urmări dacă nu cumva cineva se sprijină de perete, lăsând acolo o urmă în formă de cap.

Ar fi plăcut să putem refuza să acordăm semnificaţie petelor rebele. Însă esteţii ne silesc să ne gândim că, uneori, fericirea depinde de prezenţa ori de absenţa unei urme, că, în anumite situaţii, între frumuseţe şi urâţenie sunt doar câţiva milimetri, că o singură pată poate distruge un perete şi că o trăsătură rebelă de pensulă poate anula un peisaj. Ar trebui să le mulţumim acestor firi sensibile că ne arată cu o onestitate dramatică că e posibil ca valorile noastre să fie contradictorii: de exemplu, dragostea pentru arhitectura frumoasă şi interesul pentru o viaţă de familie exuberantă şi plină de afecţiune.

Cât de înţelepţi erau filosofii antici când ne sugerau să excludem din viziunea noastră asupra fericirii orice ar putea fi într-o zi acoperit de lavă sau spulberat de un uragan, orice ar putea fi mânjit de ciocolată sau pătat de

vin.

6.

Arhitectura ne dezorientează şi prin inconsecvenţa cu care ne oferă acea fericire pe care o promite. Dacă o clădire atrăgătoare poate, uneori, să ne trezească o stare de spirit pozitivă, sunt momente în care nici cel mai plăcut loc din lume nu ne scapă de tristeţe sau mizantropie.

Putem simţi nelinişte sau invidie, chiar dacă pavajul pe care stăm a fost adus dintr-o carieră de piatră aflată la mare distanţă şi tocurile ferestrelor, minunat sculptate, au fost pictate într-un cenuşiu liniştitor. Metronomul nostru interior poate să rămână indiferent la eforturile muncitorilor de a crea o fântână sau de a aranja în mod simetric nişte stejari. Putem să ne certăm crunt şi să ameninţăm cu divorţul într-o clădire semnată de Geoffrey Bawa sau Louis Kahn. Casele ne pot invita să împărtăşim cu ele o stare de spirit de care suntem incapabili. Arhitectura cea mai nobilă ne ajută uneori mai puţin decât o siestă sau o aspirină.

Cei care au făcut din frumuseţea arhitecturală opera vieţii lor ştiu prea bine cât de inutile pot fi strădaniile lor. După ce a întreprins un studiu exhaustiv al clădirilor din Veneţia, John Ruskin a recunoscut, într-un moment de luciditate şi depresie, că puţini veneţieni păreau înălţaţi sufleteşte de oraşul lor, care este probabil cea mai frumoasă tapiserie urbană din lume. În apropierea Bazilicii San Marco (descrisă de Ruskin în *Pietrele Veneţiei* drept „un volum de rugăciuni, un uriaş manuscris împodobit cu miniaturi, legat cu alabastru în loc de pergament, decorat cu stâlpi de porfir în loc de pietre preţioase şi scris pe dinăuntru şi pe dinafară cu litere de email şi aur”), oamenii stăteau în cafenele, citeau ziarele, făceau plajă, se certau şi furau unul de la celălalt în timp ce, de pe acoperişul bisericii, „figura lui Cristos şi cele ale îngerilor Lui priveau în jos către ei”.

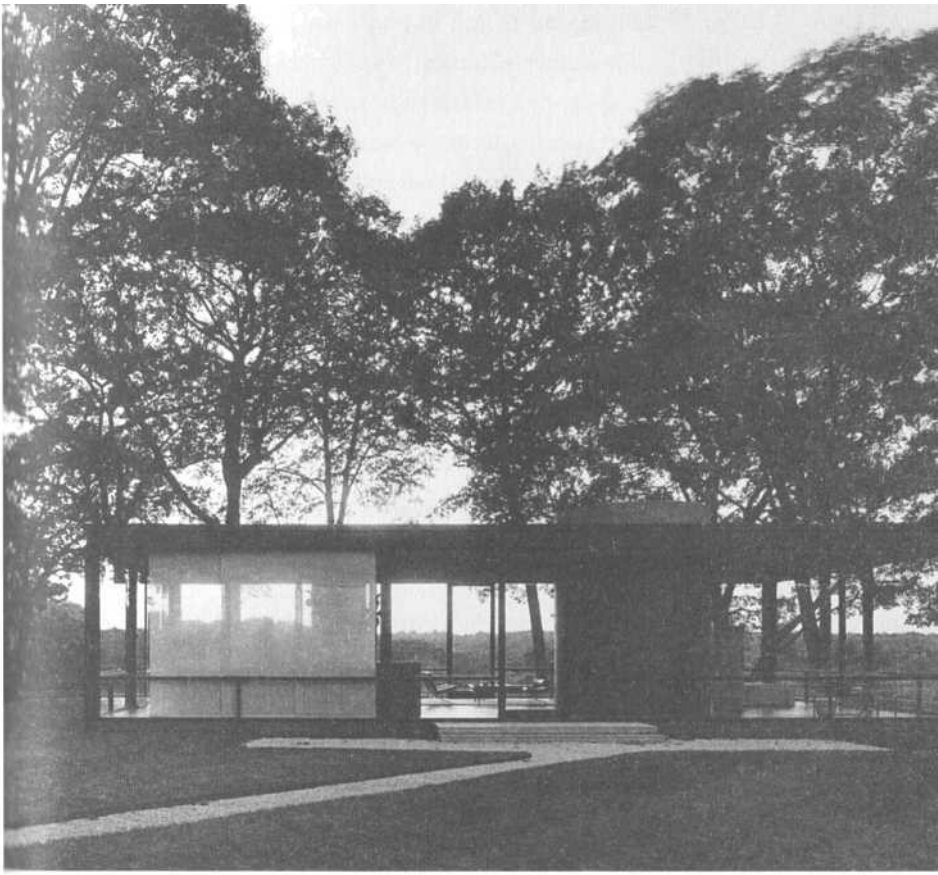
Înzestrată cu o forţă care este pe cât de nestatornică, pe atât de greu de exprimat, arhitectura va fi întotdeauna

un competitor slab în faţa raţiunilor utilitariste. E greu să argumentezi că merită să investeşti bani pentru a demola şi a reconstrui o stradă urâtă, dar folositoare. E neplăcut ca, în faţa unor nevoi mai tangibile, să fii nevoit să susţii că trebuie îndreptat un stâlp de felinar care s-a strâmbat sau că trebuie înlocuită o ramă de fereastră fiindcă nu se potriveşte. Arhitectura frumoasă nu are avantajele concrete ale unui vaccin ori ale unei farfurii cu orez. Prin urmare, grija faţă de ea nu va deveni niciodată o prioritate politică dominantă, în măsura în care şi dacă am investi mari eforturi şi sacrificii pentru ca toate clădirile din lume să rivalizeze cu cele din Piaţa San Marco, şi dacă ne-am petrece restul zilelor în Villa Rotonda sau în Casa de sticlă, tot am fi bântuiţi de indispoziţii.

7.

Casele frumoase nu garantează fericirea şi nici nu îmbunătăţesc caracterul celor care locuiesc în ele.

Pare logic să presupui că oamenii au ceva din trăsăturile clădirilor de care sunt atraşi: te aştepţi ca oamenii care sunt sensibili la farmecul unei ferme vechi, cu pereţii din pietre cioplite neregulat şi prinse în mortar subţire, care apreciază reflexiile lumânărilor pe plăci de ceramică decorate manual, care sunt seduşi de biblioteci cu rafturile pline, de la podea până la tavan, de cărţi care miros dulce-prăfuit şi cărora le place să stea întinşi pe podea lângă franjurile unui covor turcesc complicat să ştie câte ceva despre răbdare şi stabilitate, sensibilitate şi blândeţe, inteligenţă şi cunoaştere, scepticism şi încredere. Te aştepţi ca asemenea entuziaşti să tânjească întreaga viaţă după valorile întrupate în obiectele pe care le apreciază.



lot am fi bântui fi de indispoziţii:

Philip Johnson, Casa de sticlă, New Canaan, Connecticut, 1949

Însă oricare ar fi afinităţile teoretice dintre frumuseţe şi bunătate, nu încape îndoială că, în practică, ferme şi căsuţe, conace şi apartamente de pe malul râului au găzduit nenumăraţi tirani şi criminali, sadici şi snobi, personaje complet indiferente la deosebirea dintre calităţile mediului în care trăiau şi vieţile proprii.

Picturile religioase medievale ne pot aduce aminte de tristeţe şi păcat, ne pot îndepărta de aroganţă şi preocupări lumeşti, pentru a ne da umilinţa necesară în faţa imprevizibilităţii şi greutăţilor vieţii, dar atârnă inerte pe pereţii camerei de zi fără să poată protesta când

majordomii împart apetitivele şi măcelarii plănuiesc următoarea mişcare.

Arhitectura poate să conţină mesaje morale; însă nu are puterea de a le pune în aplicare. Oferă sugestii, în loc să facă legi. Ea nu ne ordonă, ci ne invită să îi împărtăşim spiritul, dar nu poate evita încălcarea acestui spirit.

Ar trebui să avem amabilitatea să nu învinuim clădirile pentru propriul nostru eşec de a urma sfaturile pe care ni le oferă cu atâta subtilitate.

8.

Neîncrederea faţă de arhitectură poate fi atribuită, în fond, pretenţiilor modeste care se pot ridica în mod realist în numele ei. Veneraţia pentru clădirile frumoase nu pare o ambiţie suficient de înaltă pentru a ne nutri speranţele de fericire, cel puţin nu prin comparaţie cu rezultatele pe care le asociem cu dezlegarea unei enigme ştiinţifice sau îndrăgostirea, acumularea unei averi sau declanşarea unei revoluţii. A ţine foarte tare la un domeniu care reuşește atât de puţin, în timp ce consumă atât de multe resurse, ne sileşte să ne recunoaştem o neliniştitoare, chiar degradantă lipsă de aspiraţii.

Prin ineficienţa sa, arhitectura se coboară la nivelul grădinăritului: interesul pentru mânere de uşi sau stucaturi de tavan poate părea la fel de demn de dispreţ ca preocuparea pentru creşterea trandafirilor ori a tufelor de levănţică. Aşa că e scuzabilă concluzia că există cauze mai importante cărora fiinţele umane să se devoteze.

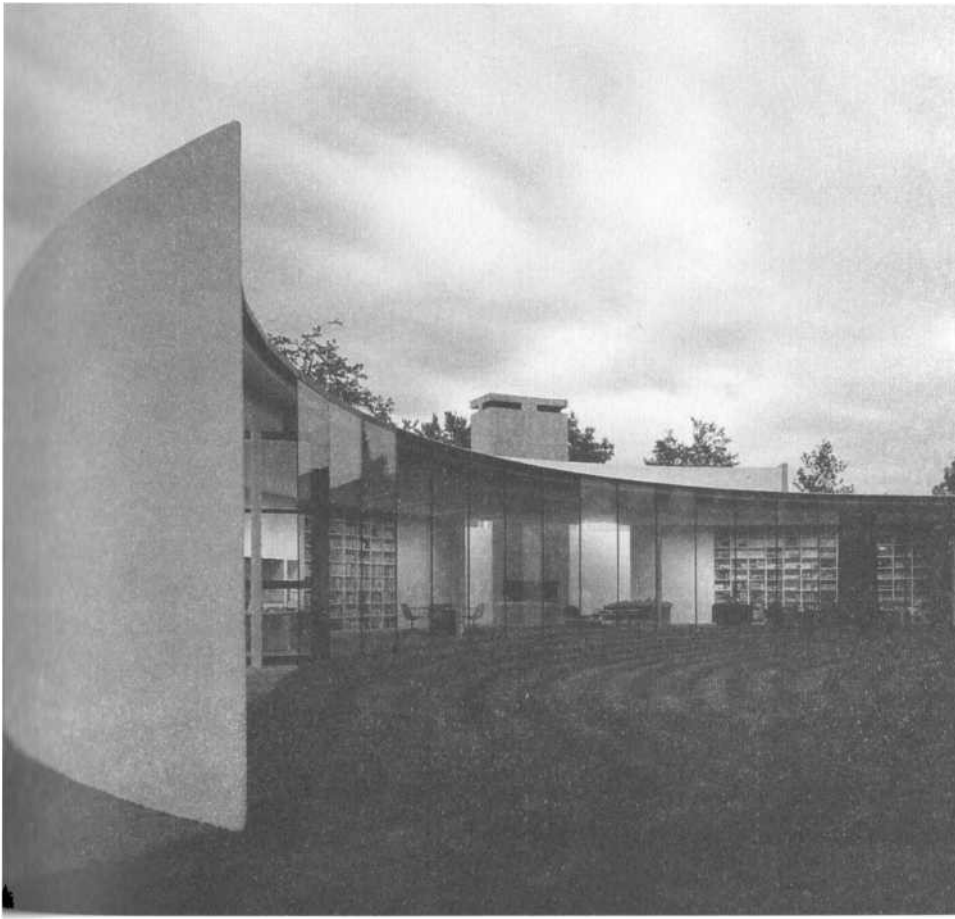
Ineficienta morală a unei case frumoase:

Hermann Göring (în alb) împreună cu Ambasadorul Franţei şi, la dreapta, generalii Vuillemin şi Milch. În fundal, *Sfintele Margareta şi Doroteea*, Germania (secolul al XV-lea) şi *Lucreţia* (1 532) de Lucas Cranach însă după ce ne confruntăm cu câteva dintre crizele mai serioase ce ne ameninţă viaţa emoţională şi politică, putem ajunge la concluzii mai blânde privind semnificaţia frumuseţii, văzută sub forma unor insule de perfecţiune, în care găsim ceva din acel ideal pe care speram cândva să îl revendicăm pentru totdeauna. Poate că viaţa trebuie să ni se arate în culorile ei cu adevărat tragice pentru ca simţul nostru vizual să răspundă cum se cuvine ofertelor ei mai subtile, fie că este vorba de o tapiserie sau o coloană corintică, o

placă de ardezie sau o lampă. Nu tinerii sau îndrăgostiţi! sunt cei care se opresc să admire un zid de cărămidă tocit de vreme ori curba unei balustrade, lipsa de atenţie pentru asemenea frumuseţi bine definite fiind corolarul credinţei optimiste în posibilitatea atingerii unei fericiri mai viscerale şi definitive.

Poate că e nevoie să existe un stigmat de neşters în vieţile noastre, să ne fi căsătorit cu persoana nepotrivită, să fi urmat multă vreme o carieră nesatisfăcătoare sau să fi pierdut pe cineva drag, înainte ca arhitectura să înceapă să aibă un efect perceptibil asupra noastră, fiindcă atunci când spunem că o clădire ne „mişcă”, ne referim la sentimentul dulce-amar pe care ni-l trezeşte contrastul dintre calităţile nobile înscrise într-o structură şi realitatea mai tristă şi mai cuprinzătoare în care ştim că această structură există. La vederea frumuseţii simţim un nod în gât, căci înţelegem implicit că fericirea pe care o evocă este excepţia.

În memoriile sale, teologul german Paul Tillich povesteşte că arta îl lăsa indiferent pe vremea când era un tânăr răsfăţat şi lipsit de griji, în ciuda tuturor eforturilor pedagogice ale părinţilor şi profesorilor săi. Apoi a izbucnit Primul Război Mondial, a fost mobilizat şi, în timpul unei permisii în care şi-a părăsit temporar batalionul (din ai cărui membri, trei sferturi aveau să cadă în luptă), a intrat să se adăpostească de o furtună în Muzeul Kaiser Friedrich din Berlin. Acolo, într-o mică galerie de la etaj, a dat peste tabloul lui Sandro Botticelli intitulat *Madona cu pruncul şi opt îngeri care cântă* şi, întâlnind privirea înţeleaptă, fragilă şi plină de.com



Viaţa nu e de obicei aţa.
Ken Shuttleworth, Casa în semilună, Wiltshire, 1997

Sandro Botticelli, *Madona cu pruncul şi opt îngeri care cântă*, 1477

pasiune a Fecioarei, s-a trezit că începe să plângă necontrolat. A descris această experienţă ca un moment de „extaz revelator”, fiindcă lacrimile îi izvorau din ochi la gândul diferenţei dintre atmosfera extraordinar de blândă a picturii şi lecţiile barbare primite în tranşee.

Multe lucruri frumoase îşi dezvăluie valoarea datorită acestui dialog cu durerea. Familiarizarea cu suferinţa se dovedeşte a fi una dintre cele mai neobişnuite condiţii pentru ca noi să putem aprecia arhitectura. Probabil că e nevoie să fim puţin trişti pentru ca o clădire să poată atinge ceva în noi.

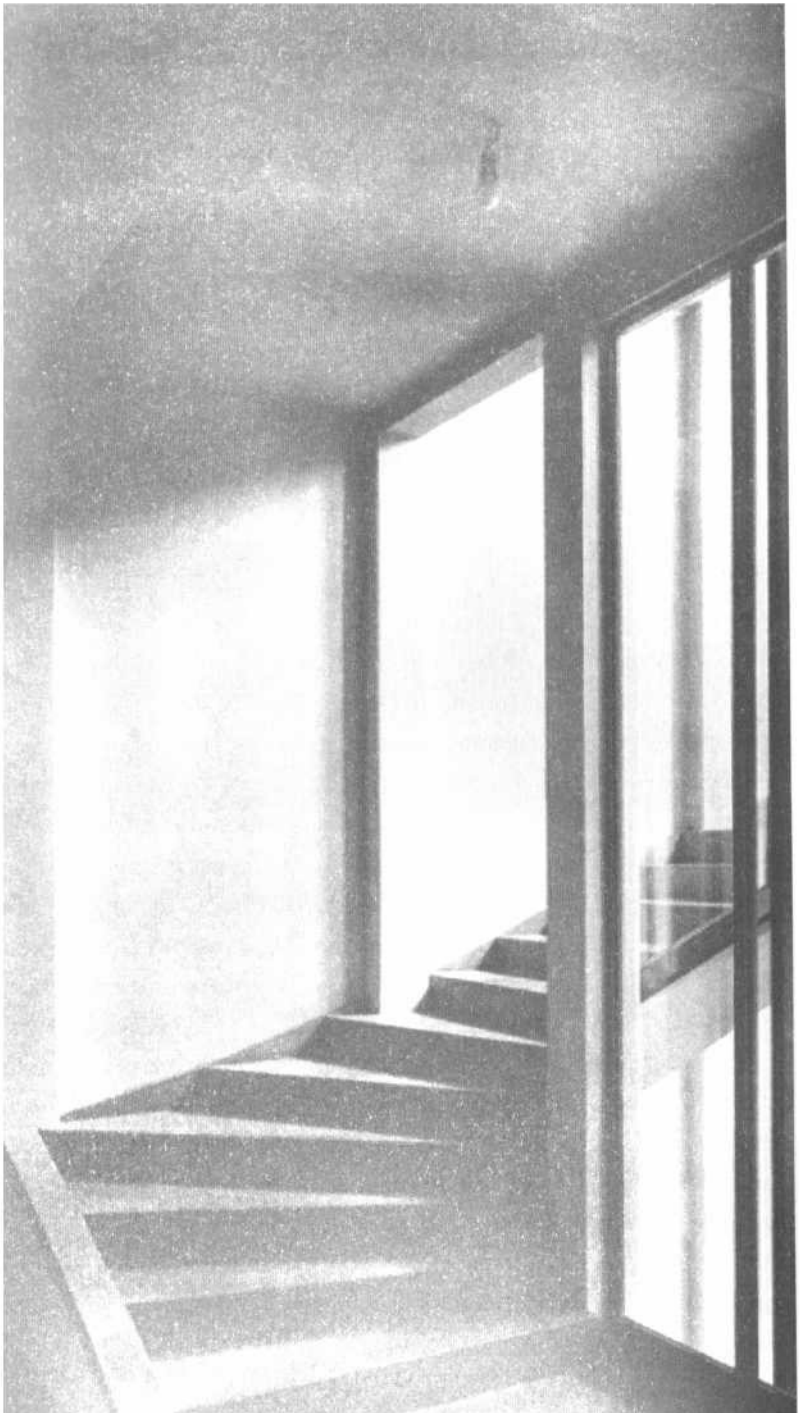
9.

A lua arhitectura în serios ne supune, aşadar, unor eforturi speciale şi dificile. Ne cere să fim deschişi la ideea că suntem afectaţi de mediul în care trăim, chiar dacă acesta e făcut din plastic şi ameliorarea sa ar presupune timp şi bani. Înseamnă să recunoaştem că suntem neplăcut de vulnerabili la culoarea tapetului şi că un aşternut de pat nefericit ales ne poate devia scopul în viaţă. În acelaşi timp, înseamnă să înţelegem că doar o parte din nemulţumirile noastre se pot rezolva datorită clădirilor, care sunt, de altfel, incapabile să ne ferească de relele viitoare. Arhitectura, chiar şi atunci când este minunat realizată, nu constituie decât un protest mic şi imperfect (scump, uşor de distrus şi nesigur din punct de vedere moral) împotriva stării de fapt. Şi mai ciudat e că arhitectura ne cere să ne imaginăm că fericirea poate avea un caracter neostentativ şi lipsit de eroism, că poate fi găsită în traseul unor vechi duşumele ori în felul în care lumina dimineţii cade pe un perete tencuit – în scene lipsite de dramatism şi fragile, care ne mişcă fiindcă suntem conştienţi de fundalul întunecat pe care sunt aşezate.

10.

Dar şi dacă acceptăm legitimitatea subiectului ca atare, ni se deschide o nouă şi complicată serie de întrebări. Trebuie să ne confruntăm cu chestiunea controversată în jurul căreia se învârte mare parte din istoria arhitecturii. Trebuie să ne întrebăm cum arată exact o clădire frumoasă.

Atunci când a abandonat academia pentru trei ani fiindcă voia să-i construiască surorii sale Gretl o casă la Viena, Ludwig Wittgenstein a înţeles magnitudinea acestei provocări. „Credeţi că filosofia e dificilă – observa autorul lui *Tractatus Logico*-Phtlosophicusdar vă spun, nu e nimic în comparaţie cu dificultatea de a fi un bun arhitect”.



I-H>
3
O o
GO p «l
C/3
ÊX
O
O g 2
B
1.

Cum se defineşte o clădire frumoasă? A fi modern înseamnă să consideri că o asemenea întrebare este ciudată şi probabil fără răspuns, din moment ce însăşi noţiunea de frumuseţe pare, astăzi, un concept sortit să declanşeze dezbateri sterile şi puerile. Cum poate pretinde cineva că ştie ce este atrăgător? Cum poate cineva să fie judecătorul a diferite stiluri, ce pretind lucruri asemănătoare, ori să apere o anumită alegere, opusă gustului celorlalţi? Considerată, cândva, principala sarcină a arhitectului, crearea frumuseţii este un subiect ce s-a evaporat, discret, din discuţiile profesionale serioase, pentru a deveni un imperativ personal confuz.

2.

Pe vremuri, a şti să construieşti frumos nu părea un lucru atât de greu. Pentru o perioadă discontinuă de peste o mie de ani din istoria Occidentului, o clădire frumoasă însemna o clădire clasică, o structură cu fronton de templu, cu coloane decorate, proporţii repetitive şi faţadă simetrică.

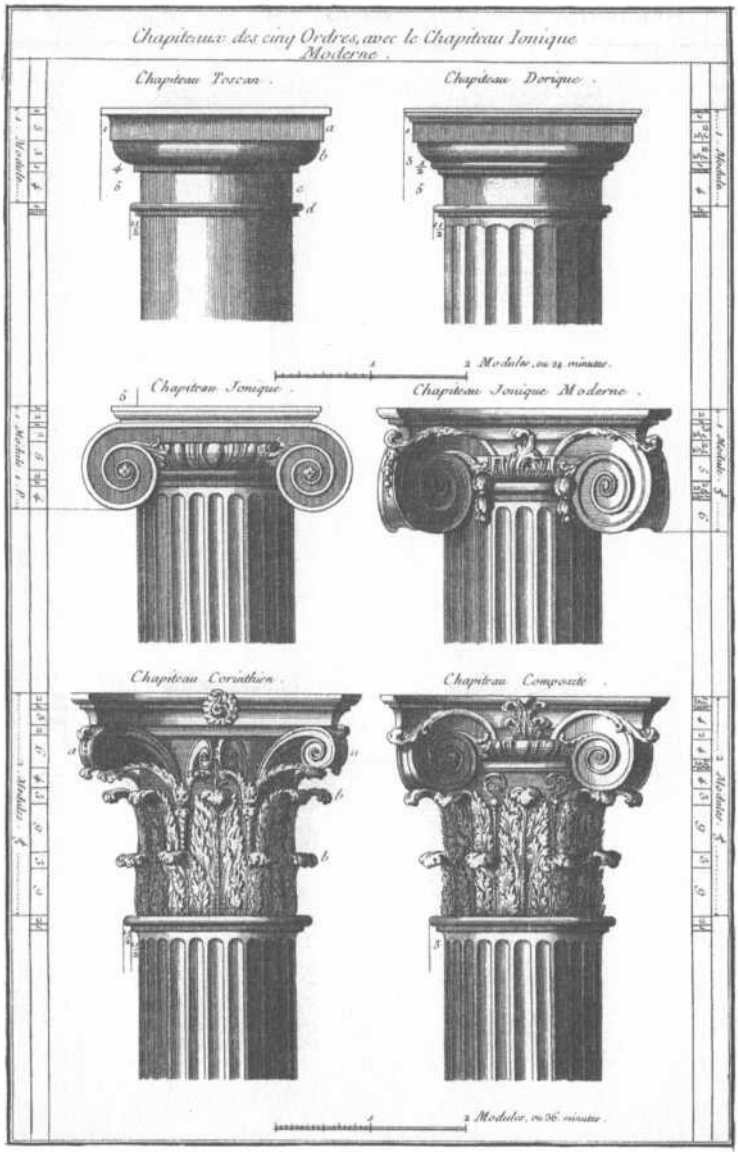
Grecii au conceput stilul clasic, romanii l-au copiat şi l-au dezvoltat şi, după o absenţă de o mie de ani, el a fost redescoperit de clasele educate ale Renaşterii italiene. Din peninsulă, clasicismul s-a răspândit spre nord şi spre vest, a căpătat accente locale şi a fost articulat în noi materiale. Au apărut clădiri clasice la mari depărtări – în Helsinki şi Budapesta, Savannah şi St. Petersburg. O anumită sensibilitate a fost aplicată interioarelor, scaunelor şi

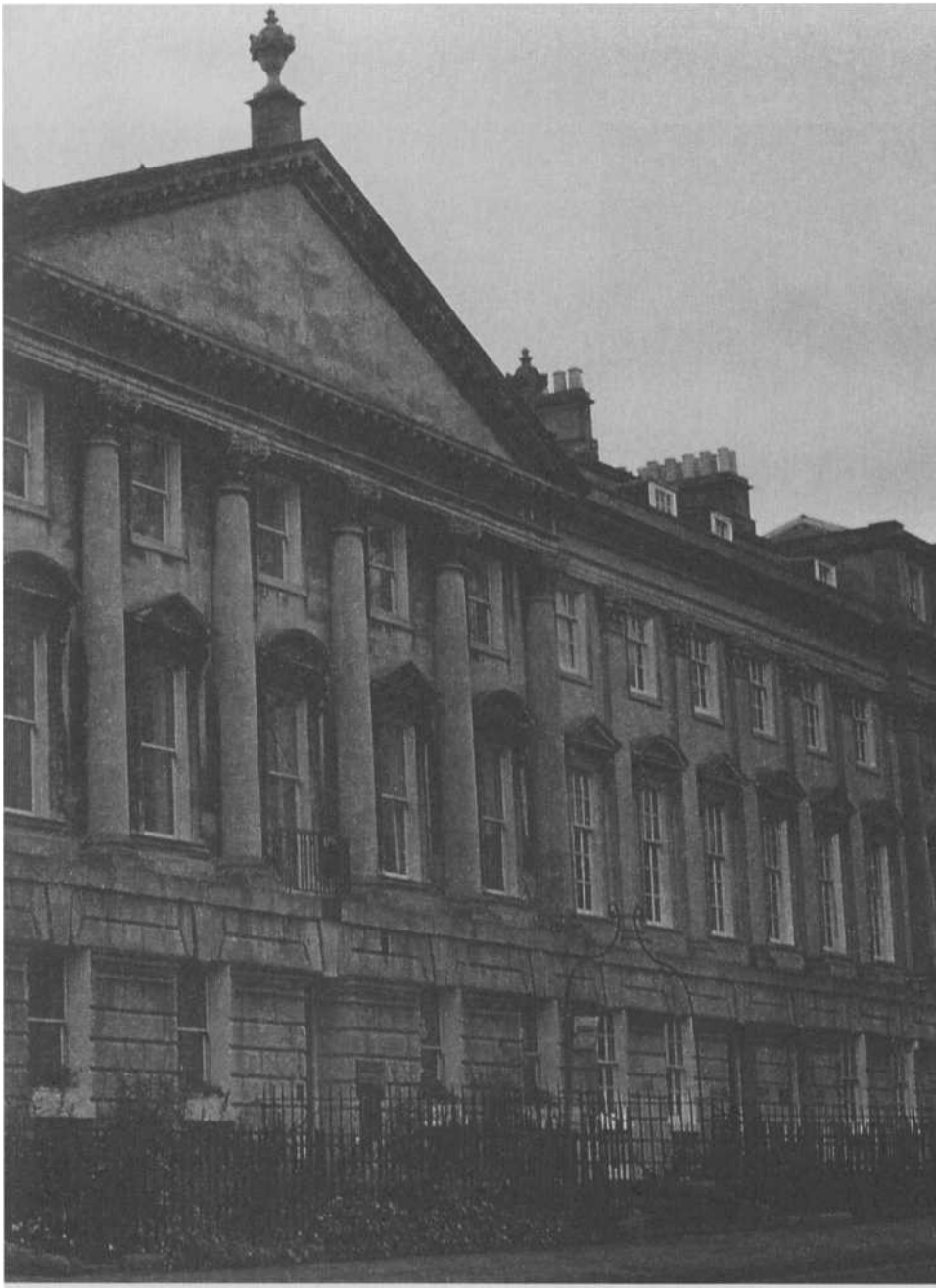
plafoanelor clasice, paturilor şi căzilor de baie.

Deşi istoricii tind să fie interesaţi mai ales de diferenţele dintre varietăţile de clasicism, cele mai izbitoare sunt, în fond, similarităţile. Timp de sute de ani au existat păreri aproape unanime despre cum trebuie construită o fereastră sau o uşă, cum trebuie fasonate coloanele şi frontoanele, cum să se facă legătura dintre camere şi holuri şi cum să se lucreze fierul forjat şi stucaturile – păreri care au fost codificate de învăţaţii arhitecţi ai Renaşterii, pentru a fi popularizate în cărţi dedicate constructorilor obişnuiţi.

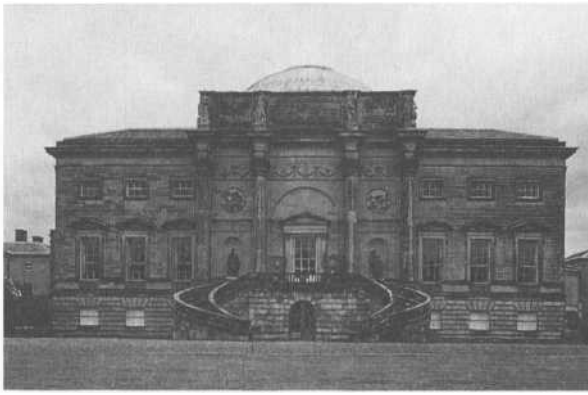
Reguli pentru coloanele clasice:

Planşă arhitecturală din Denis Diderot (coordonator), *Encyclopédie*, 1780


Chapiteaux des cinq Ordres, avec le Chapiteau Ionique Moderne.
Chapiteau Toscan.
Chapiteau Dorique.
1 Module, ou 24 minutes.
Chapiteau Ionique.
Chapiteau Ionique Moderne.
Chapiteau Corinthien.
Chapiteau Composite.
1 Module, ou 36 minutes.



Un consens mare cât oraşul privind frumuseţea:
John Wood cel Bătrân, Queen Square – latura nordică, Bath, 1736



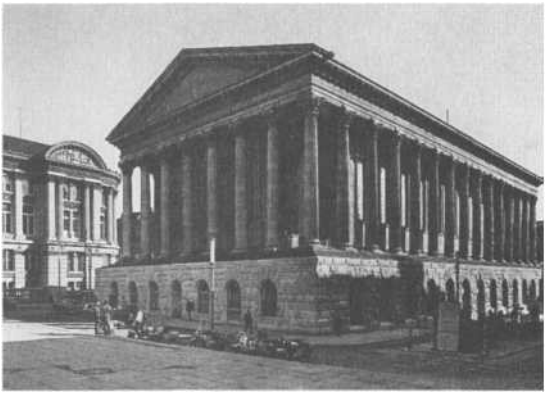
Stânga: Arcul lui Constantin, Roma, cca. 315 î.Hr.
Dreapta: Robert Adam, releveu spate, Kedleston Hall, 1765

Acest consens era atât de puternic, încât oraşe întregi au atins deplina unitate stilistică pe o succesiune de scuaruri şi bulevarde. Un limbaj estetic ce datează încă de pe vremea Templului lui Apollo din Delfi a sfârşit prin a împodobi căminele unor contabili din Edinburgh şi ale unor avocaţi din Philadelphia.

Puţini dintre arhitecţii clasici şi puţini dintre clienţii lor simţeau vreo dorinţă de originalitate. Ceea ce conta era fidelitatea faţă de canon; repetiţia constituia norma. Când Robert Adam a proiectat Kedleston Hall (1765), a fost pentru el un prilej de mândrie să includă o reproducere exactă a Arcului lui Constantin (cca. 315) în centrul releveului spate. Clădirea High School din Edinburgh (1825), creată de Thomas Hamilton, construită din gresie sumbru-cenuşie de Craigleith, stătea sub cerul funerar al Scoţiei şi avea acoperişul susţinut de piloni de oţel – însă era preamărită mai ales pentru că imita fidel forma Templului Doric din Partenonul atenian (cca. 438 î.Hr.). Proiectând Campusul Universităţii din Virginia, Charlottesville (1826), Thomas Jefferson a citat fără ruşine Templul roman al Fortunei Virilis (cca. 100 î.Hr.) şi Băile lui Diocleţian (302 d.Hr.), în timp ce noua primărie din Birmingham (1832) de Joseph

Stânga: Maison Carrée, Nîmes, cca. 130 d.Hr.

Dreapta: Joseph Hansom, Primărie, Birmingham, 1832



I lansom, instalată în mijlocul unui oraş industrial, reproduce în detaliu un edificiu roman: Maison Carrée din Nîmes (cca. 130 d.Hr.).

Aşadar, dacă printr-o minune contemporanii împăratului roman Marc Aureliu s-ar fi trezit din morţi în perioada modernă timpurie, părerile lor despre arhitectură nu ar fi fost zdruncinate în faţa noii lumi făcute de mâna omului, cel puţin în ceea ce priveşte aspectul exterior.

3.

Şi în privinţa caselor mai simple şi mai ieftine exista un consens privind modul cel mai potrivit de a construi, deşi aici canonul nu era rezultatul vreunei viziuni culturale comune, ci al unei sume de limitări.

Prima dintre acestea era clima şi, în absenţa unei

tehnologii disponibile care să-i facă faţă, exista, de obicei, o gamă îngustă de opţiuni privind felul cel mai convenabil de a ridica un perete, de a îmbina un acoperiş sau de a realiza o faţadă. Costul transportării materialelor pe o distanţă semnificativă limita, la rândul lui, paleta stilistică, forţând majoritatea proprietarilor să se mulţumească cu piatra, lemnul sau argila aflate la îndemână. Se călătorea cu dificultate, fapt ce împiedica răspândirea cunoştinţelor privind metodele alternative de a construi. Costul ridicat al tiparului făcea ca puţini oameni să vadă, măcar în poze, cum arătau casele în alte părţi ale lumii (ceea ce explică de ce, în atâtea exemple de artă religioasă timpurie din ţările nordice, Iisus este înfăţişat ca fiind născut într-un castel).

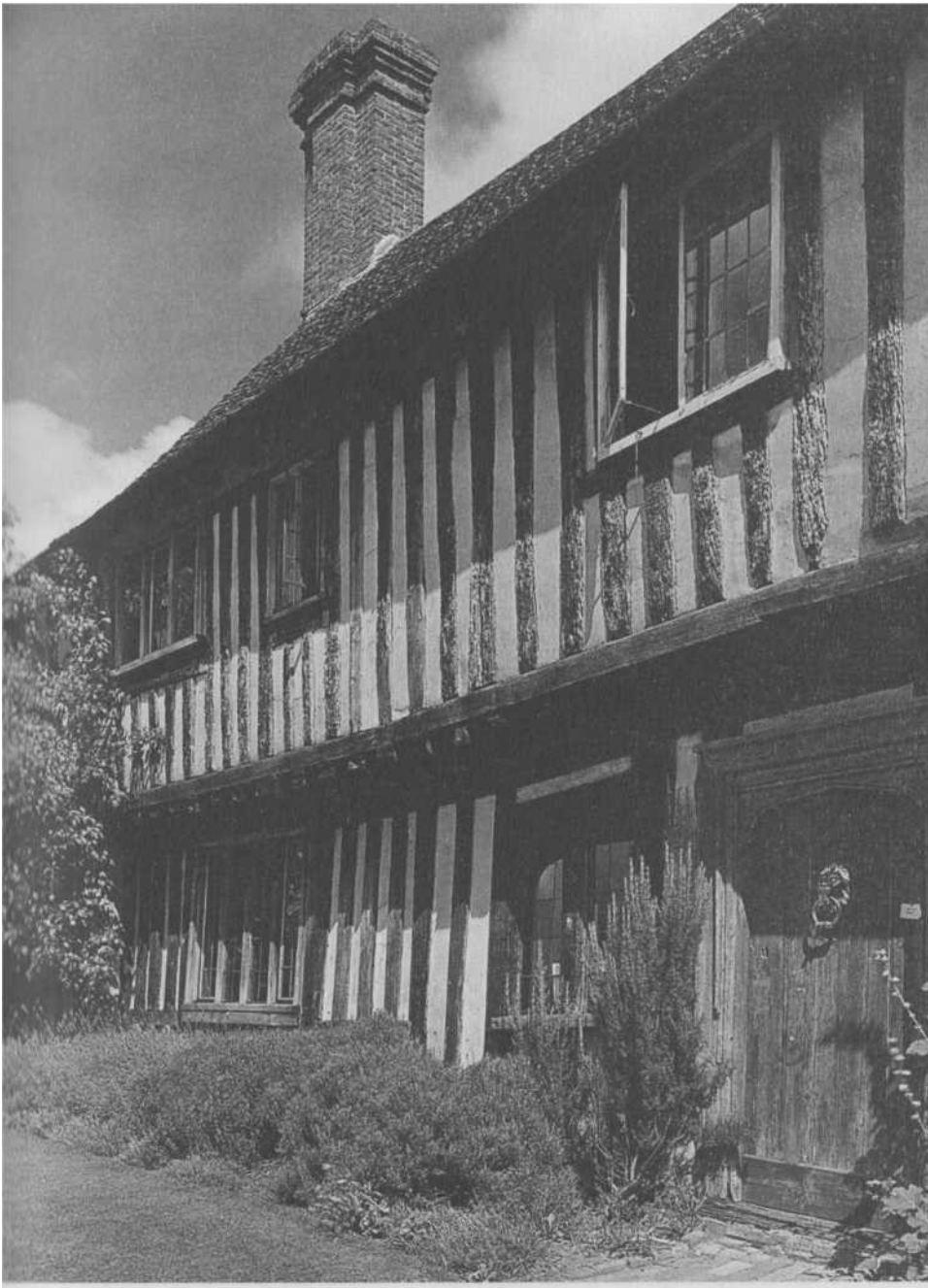
Limitările impuneau puternice identităţi arhitecturale locale. Pe o anumită rază, toate casele erau construite dintr-un anumit material aflat în zonă, material care-şi ceda ubicuitatea în favoarea altuia, de cealaltă parte a unui râu sau a unui lanţ muntos. În consecinţă, o casă obişnuită din Kent putea fi deosebită dintr-o ochire de una din Cornwall, aşa cum o fermă din Jura nu semăna cu una din Engadin. În cele mai multe cazuri, casele continuau să fie construite aşa cum fuseseră construite întotdeauna, folosindu-se ce se găsea în regiunea respectivă, cu o deplină lipsă de conştiinţă estetică, proprietarii mulţumindu-se cu satisfacţia modestă de a-şi fi permis un acoperiş deasupra capului.

4.

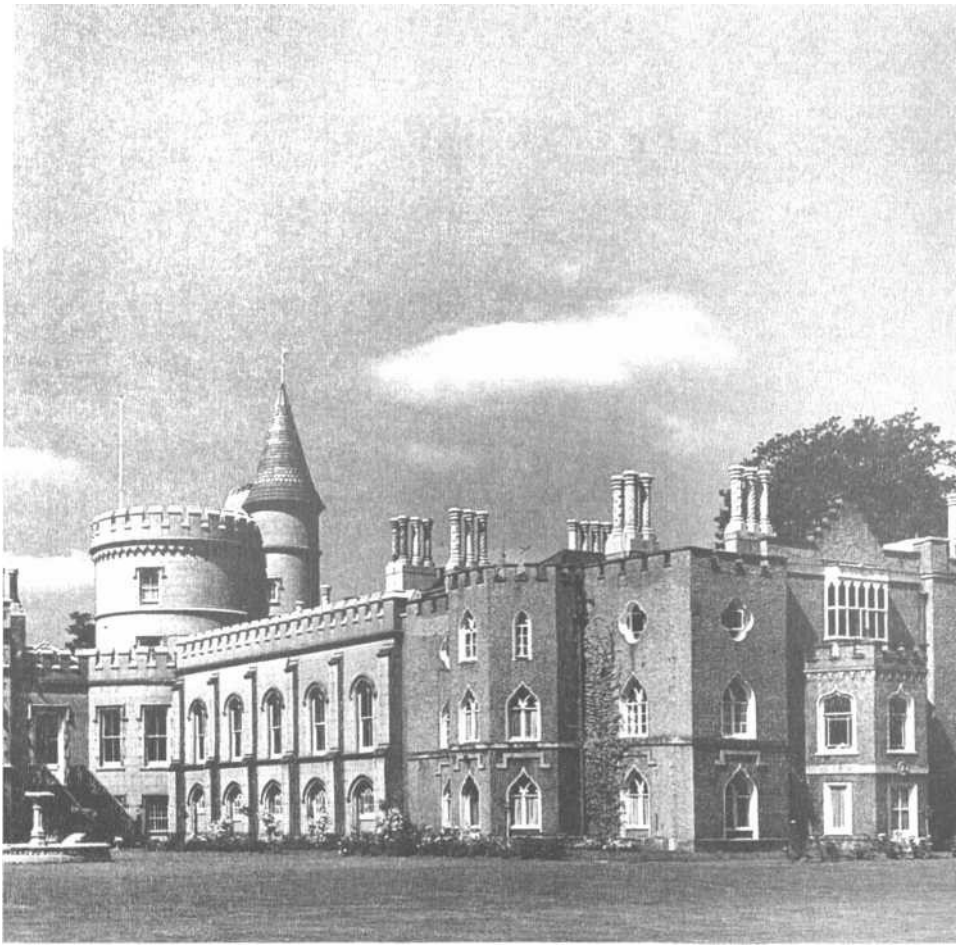
Apoi, în primăvara lui 1747, un tânăr efeminat, care iubea luxul, gulerele de dantelă şi bârfa, a cumpărat fosta căsuţă a unui vizitiu, împreună cu un teren de 40 de acri aflat la Twickenham, pe râul Tamisa, şi s-a apucat să construiască el însuşi o vilă care a complicat grav concepţia majorităţii privind modul în care trebuie să arate o casă frumoasă.

Existau o mulţime de arhitecţi care i-ar fi putut asigura lui Horace Walpole, fiul cel mai mic al lui Sir Robert, prim-ministrul britanic, o clădire convenţională

pentru noua lui moşie – un conac în stilul lui Palladio, care să semene poate cu cel al tatălui său, Houghton Hall, aflat în nordul coastei, la Norfolk. Dar în arhitectură, ca şi în vestimentaţie, conversaţie şi alegerea profesiei, Walpole se mândrea cu originalitatea lui. În ciuda unei educaţii clasice, era interesat mai ales de perioada medievală, care-l încânta cu iconografia sa de mănăstiri în ruine, nopţi cu lună, cimitire şi



Puțini oameni au văzut, măcar în poze, cum arătau casele în alte părți ale lumii:
Smallhythe Place, Tenterden, Kent, începutul secolului al XVI-lea

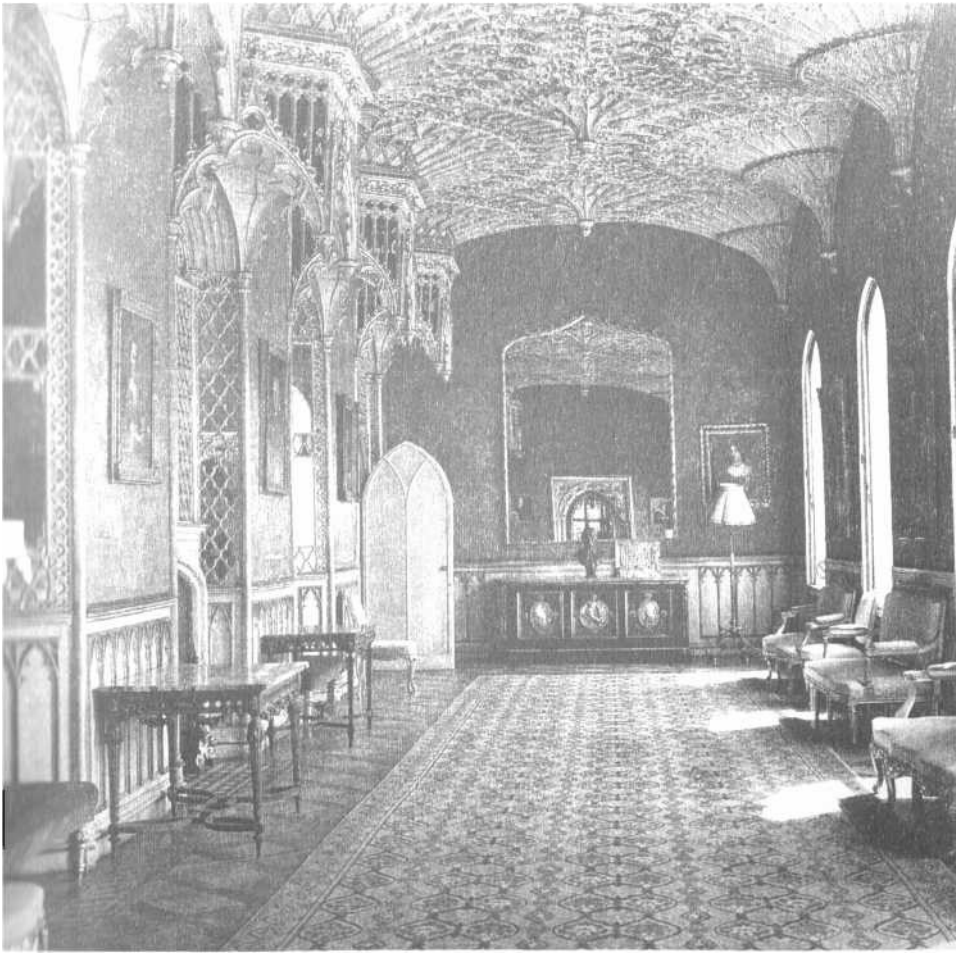


O nouă concepţie privind frumuseţea domestică:

Horace Walpole, Strawberry Hill, Twickenham, 1750 – 1792

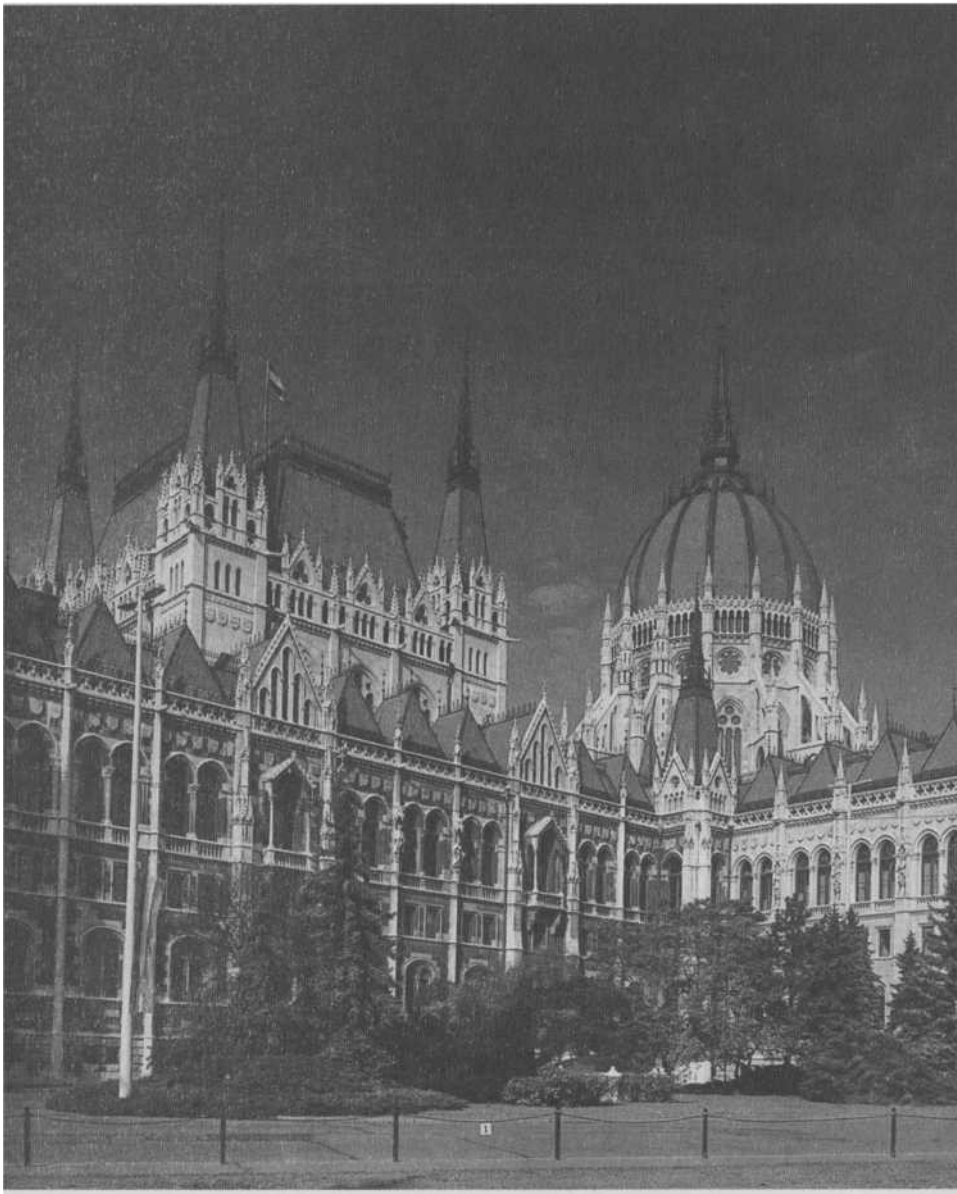
(mai ales) cavaleri în armură. Walpole a decis aşadar să-şi construiască prima casă gotică din lume.

Dat fiind că nimeni înaintea lui nu încercase să aplice idiomul ecleziastic al Evului Mediu într-un context domestic, Walpole a trebuit să dea dovadă de imaginaţie. Şi-a modelat şemineul după monumentul funerar al Arhiepiscopului Bouchier, aflat în Catedrala Canterbury, rafturile



Galeria lungă, Strawberry Hill bibliotecii sale imitau cavoul lui Aymer de Valencia din Catedrala Westminster, iar pentru tavanul sălii principale s-a inspirat din compartimentele în formă de trifoi şi rozetele ce împodobesc capela abaţiei lui Henric al VII-lea.

Când totul a fost gata, dat fiind că temperamentul nu-i îngăduia să-şi ţină sub tăcere realizările, Walpole şi-a invitat toţi cunoscuţii – printre



Cea mai nobilă şi mai adecvată arhitectură cu putinţă:
Imre Steindl, Clădirea Parlamentului, Budapesta, 1904

care multe persoane de vază şi mulţi membri ai aristocraţiei locale – să facă un tur. Mai mult, a emis bilete de intrare pentru publicul larg.

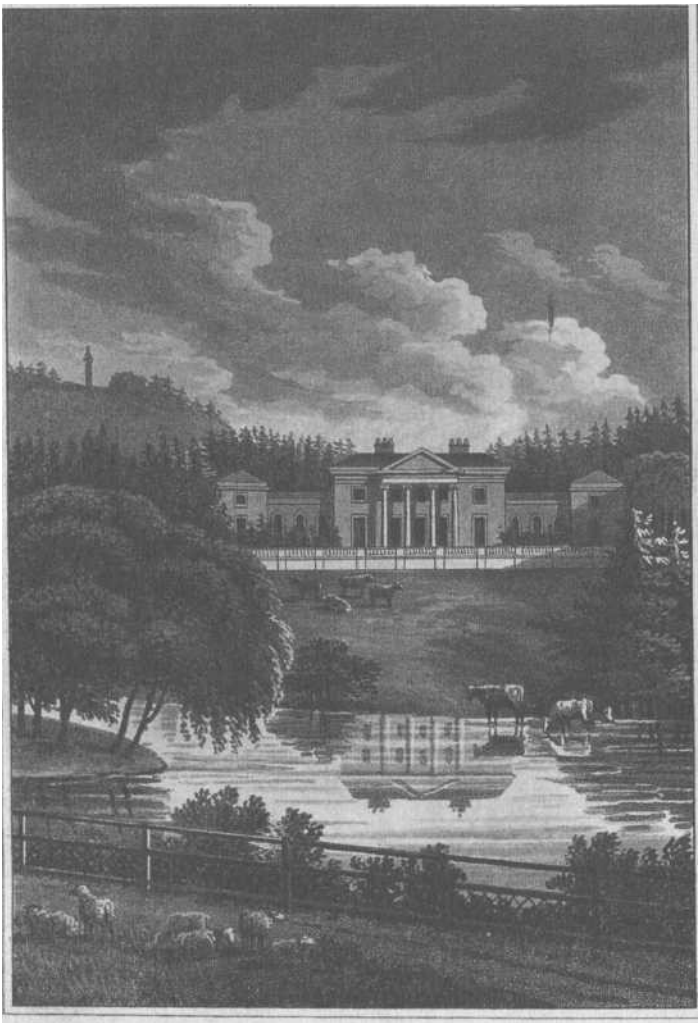
În urma acestei vizite, mulţi dintre musafirii uimiţi au

început să se întrebe dacă nu ar fi trebuit să îndrăznească, la rândul lor, să abandoneze stilul clasic în favoarea celui gotic. Moda a început cu destulă timiditate, prin construirea câte unei vile pe malul mării sau în vreo zonă suburbană, pentru ca, în câteva decenii, să se producă o revoluţie a gusturilor care avea să zdruncine din temelii premisele pe care se clădise consensul cu privire la stilul clasic. Clădiri gotice au început să apară întâi în Marea Britanie, apoi pe tot cuprinsul Europei şi în America de Nord. Depăşindu-şi condiţia de toană a unui diletant, stilul a căpătat atâta seriozitate şi prestigiu arhitectonic, încât cam la 50 de ani după ce Walpole îl aplicase pentru prima oară la Strawberry Hill, apărătorii goticului puteau să pretindă – ca şi cei ai clasicului, înaintea lor – că aceasta era cea mai nobilă şi mai adecvată arhitectură cu putinţă, o alegere naturală pentru clădirile particulare, parlamentele şi universităţile marilor naţiuni.

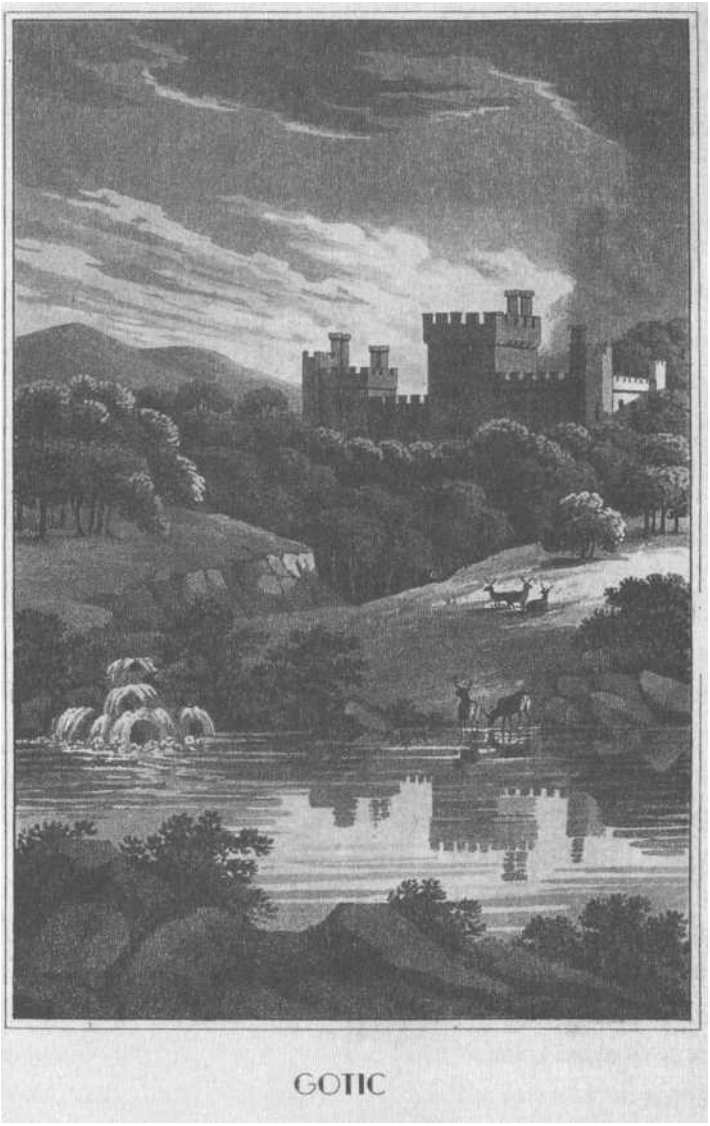
5.

Aceiaşi factori care au încurajat renaşterea goticului – o mai pronunţată conştiinţă a istoriei, îmbunătăţirea transporturilor, o clientelă nouă şi dornică de varietate – aveau să stârnească, în scurtă vreme, curiozitatea privind stilurile arhitectonice ale altor epoci şi ale altor zone geografice. Pe la începutul secolului al XIX-lea, în majoritatea ţărilor occidentale, oricine se apuca să-şi construiască o casă avea la dispoziţie o paletă fără precedent de opţiuni privind înfăţişarea acesteia.

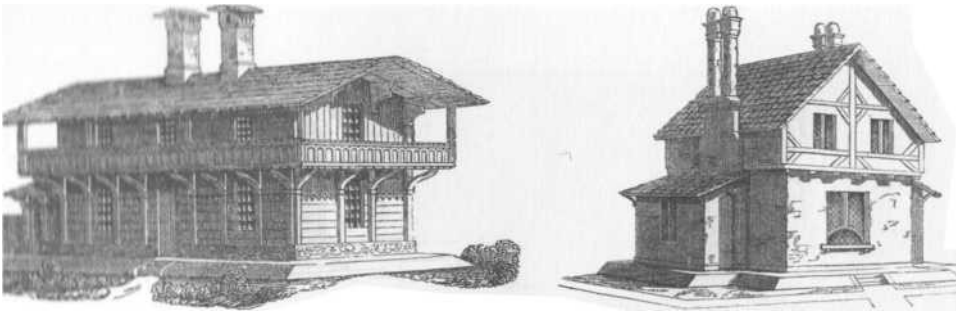
Arhitecţii se lăudau că sunt în stare să creeze case în stil indian, chinez, egiptean, islamic, tirolez sau al lui Iacob I, ori în orice combinaţii ale stilurilor menţionate. Printre cei mai dibaci dintre noii experţi era un englez pe nume Humphry Repton, care şi-a câştigat reputaţia prezentându-le clienţilor nehotărâţi desene ale numeroaselor opţiuni stilistice pe care le oferea.



ELEMC



Idei pentru viitoarea dvs. casă
Humphry Repton, *Tipuri de casă*, 1816



Stânga ţi dreapta: Căsuţă în stil elveţian şi căsuţă în stil Old English

Din John Loudon, *The Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*, 1833

Pentru cei cu venituri mai modeste au fost create cărţi cu modele, dintre care cea mai populară, semnată de John Loudon – *The Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture* („Enciclopedia arhitecturii căsuţelor, fermelor şi vilelor", 1833) – le prezenta celor care-şi construiau singuri casa planuri din toate părţile lumii, o iniţiativă ce avea să elimine rapid arhitecturile regionale.

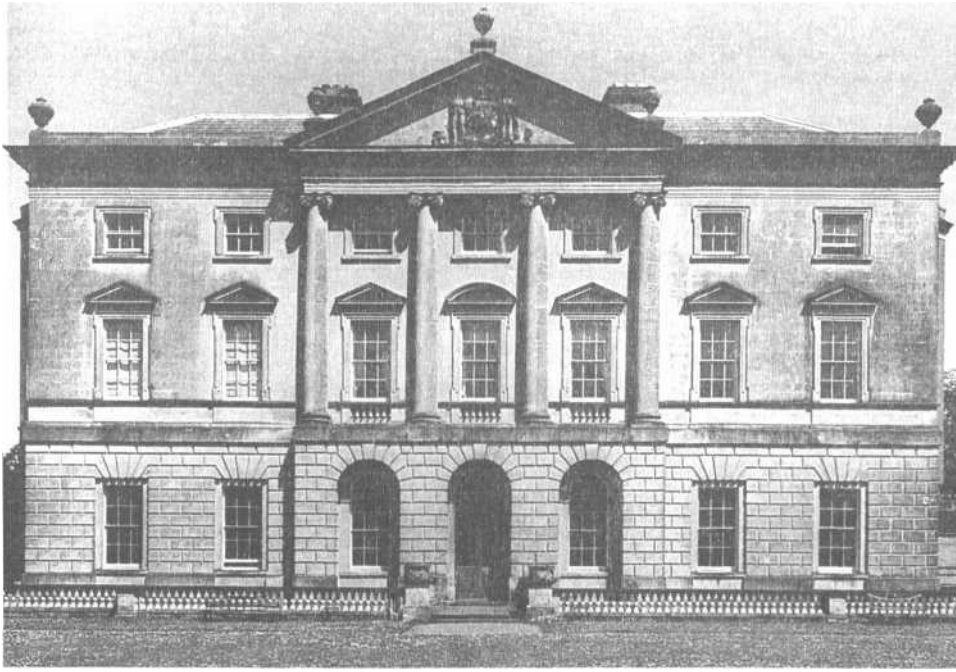
Schimbarea modului de dezvoltare imobiliară a deschis noi oportunităţi eclectismului. Ca mai toate marile oraşe europene, Londra se extinsese în secolul al XVIII-lea, în special prin eforturile proprietarilor de terenuri din rândurile aristocraţiei, care botezaseră cu numele proprii cvartalele pe care le tăiau de-a curmezişul vechilor lor ferme şi câmpuri: Lordul Southampton, Contele de Bedford, Sir Richard Grosvenor şi Ducele de Portland. Erau bărbaţi cu gusturi comune: cunoşteau bine latina şi greaca, îi studiaseră pe Cicero şi Tacit şi susţineau fără ezitare stilul clasic. Când Contele de Bedford a încheiat contracte pentru construirea scuarului său omonim, în 1776, condiţiile pe care le-a pus trădau o obsesie aproape maniacală pentru armonia clasică, stabilind reguli precise pentru înălţimea fiecărui etaj, adâncimea fiecărui pervaz, culoarea cărămizilor şi tipul de lemn ce urma să fie folosit pentru podele („cea mai bună cherestea

Consensul clasic privind frumuseţea, pe cale de dispariţie:

Bedford Square, Londra, 1783

Noi înfăţişări ale frumuseţii:

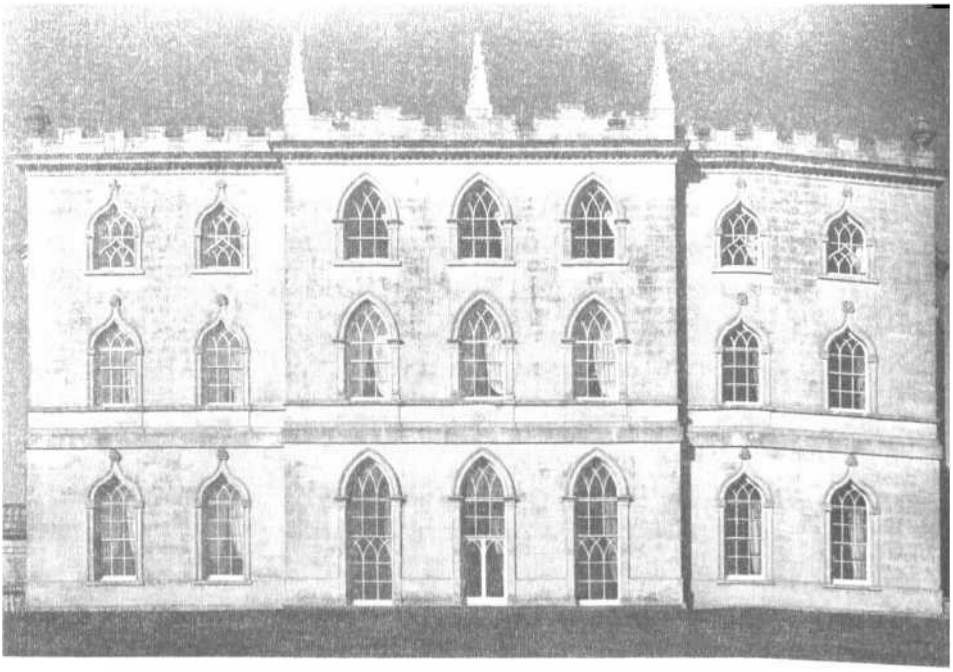
John Foulston, Kerr Street, Devonport, Plymouth, 1824



Releveu faţă, Castle Ward, Strangford Lough, 1767

de Memel sau Riga, fără urme de răşină”). Contele era atât de preocupat de proporţiile şi de rigoarea clasice, încât se trezea în fiecare dimineaţă la răsăritul soarelui şi ieşea din casă cu o foarfecă de grădină în mână, să se asigure că tufişurile din centrul scuarului sunt aranjate simetric.

Însă în secolul următor, membrii familiei regale şi aristocraţii s-au retras din afacerea construcţiilor, chiar în momentul în care cererea de case a explodat. Cei care le-au urmat nu erau cititori de Cicero şi Tacit. Erau, mai curând, antreprenori cu gusturi variate şi bizare. Având un dispreţ instinctiv faţă de sobrietatea marţială a tradiţiei clasice, se întreceau să-şi atragă clienţii prin caracterul ludic şi exuberant al construcţiilor pe care le realizau; exemplul cel mai grăitor îl constituie o stradă din Plymouth care, pe o distanţă de doar câteva sute de metri, include un şir de case cu etajele retrase, în stil romanic corintic, o primărie dorică, o capelă orientală, două case particulare în stil ionic şi o bibliotecă egipteană.



Releveu spate, Castle Ward

6.

Singura problemă cu opţiunile nelimitate este, totuşi, aceea că se creează un haos total.

Primul şi cel mai celebru avertisment privind pericolele unei asemenea libertăţi stilistice a apărut pe malurile unui lac liniştit din Irlanda de Nord, unde, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, un aristocrat local şi soţia lui au decis să-şi construiască o casă. Deşi erau amândoi pasionaţi de arhitectură, Vicontele Bangor şi Lady Anne Bligh au ajuns la concluzia că nu pot conveni asupra unui stil anume. Vicontele era un adept al clasicismului. Voia ceva cu trei arcade, coloane încastrate, proporţii à la Palladio şi ferestre acoperite cu frontoane triunghiulare în consolă. Anne, pe de altă parte, prefera stilul gotic, acoperişurile crenelate cu turnuleţe, ferestrele ascuţite şi modelele în trifoi. Auzise despre plafoanele de la Strawberry Hill şi tânjea să aibă şi ea câteva. Confruntarea dintre cei doi soţi devenea tot mai acerbă şi răuvoitoare, când arhitectul familiei a găsit o soluţie de o ingeniozitate

solomonică: va despărţi casa în două. Jumătatea din faţă a fost construită în stil clasic, iar cea din spate în stil gotic. Compromisul continua în interior, unde camera de muzică şi casa scărilor erau clasice, înfrumuseţate cu frize şi coloane dorice, în timp ce budoarul şi alte camere aveau un aer gotic, la pachet cu plafoane în evantai şi şeminee cu arc ascuţit.

Criticii mai sensibili au fost oripilaţi şi, cu gândul la asemenea construcţii, au început să caute cu ardoare un mod de a măsura consensul vizual. „Suferim din cauza unui *carnaval* arhitectonic – se plângea Augustus Pugin în 1836. Judecăţile individuale sunt un scandal. Fiecare arhitect are o teorie proprie”. În 1828, un tânăr german numit Heinrich Hübsch a publicat o carte al cărei titlu sintetiza dilema unei întregi epoci: *în ce stil să construim*? Trebuia să existe o cale pentru ca susţinătorii stilurilor gotic, Old English şi elveţian să-şi aplaneze conflictele; trebuia să existe o cale prin care să ştii dacă să-ţi mobilezi sufrageria cu scaune egiptene sau chinezeşti; o cale de a înclina balanţa spre Lady Anne sau spre Vicontele Bangor, pentru ca niciodată casele să nu mai fie construite cu două faţade spre două direcţii diferite.

Dar unde putea fi găsit un asemenea principiu? în ce stil să construiască arhitecţii?

7.

Până la urmă s-a găsit un răspuns care nu era chiar un răspuns; era, mai degrabă, un avertisment, acela că însuşi actul de a pune o asemenea întrebare era inutil, dacă nu cumva un semn de răsfăţ.

Orice dezbatere privind frumosul în arhitectură era interzisă – şi această interdicţie a fost impusă de un nou tip de oameni: inginerii, care îşi câştigaseră recunoaşterea profesională abia la sfârşitul secolului al XVIII-lea, ridicându-se apoi cu rapiditate la un statut dominant în construcţia noilor clădiri ale Revoluţiei Industriale. Stăpânind tehnologiile fierului şi oţelului, ale sticlei şi betonului, ei au stârnit interes şi au inspirat uimire prin

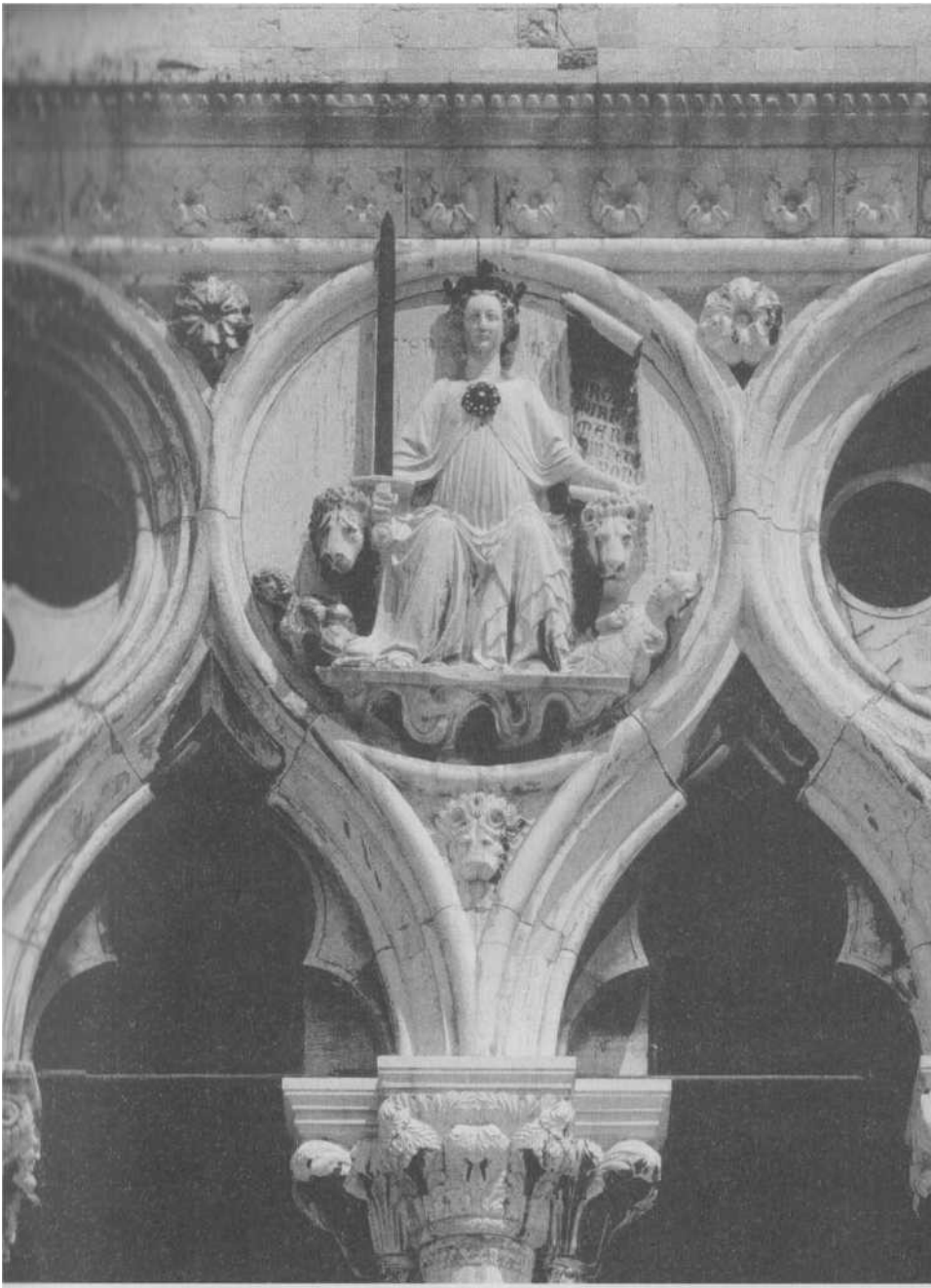
podurile, gările, apeductele şi docurile lor. O inovaţie poate şi mai mare era faptul că păreau să realizeze asemenea proiecte fără să-şi pună întrebări cu privire la ce stil să adopte. Când aveau de ridicat un pod, încercau să imagineze structura cea mai uşoară cu putinţă, care să aibă anvergura cea mai mare la costul cel mai scăzut. Când construiau o gară, urmăreau să obţină o clădire care să permită fumului să se disperseze în siguranţă, iar luminii naturale să intre fără oprelişti, la un flux de călători constant. Cereau ca fabricile să poată adăposti utilaje masive, iar vapoarele cu aburi să transporte cu punctualitate, peste mări agitate, încărcăturile de pasageri nerăbdători. Dar nu păreau să-şi piardă timpul gândindu-se dacă ar trebui să împodobească puntea superioară a unui vas cu un set de capiteluri corintice ori dorice, dacă un dragon chinezesc ar înfrumuseţa o locomotivă sau dacă o centrală de gaze din suburbii ar trebui realizată în stil toscan ori islamic.

Şi totuşi, în ciuda unei asemenea indiferenţe, noii oameni de ştiinţă erau capabili să construiască cele mai impresionante şi, în multe cazuri, cele mai seducătoare structuri ale acelor vremuri confuze.

8.

Filosofia inginerilor încălca toate principiile pe care se baza profesiunea de arhitect. „Să facă din ceva util, practic, funcţional, un lucru frumos, iată datoria arhitecturii”, insista Karl Friedrich Schinkel. „Arhitectura nu construieşte, ci decorează construcţiile”, spunea şi Sir George Gilbert Scott. Palatul Dogilor merita să fie considerat o capodoperă arhitectonică nu pentru că acoperişul său era impermeabil sau fiindcă punea la dispoziţia funcţionarilor veneţieni un număr suficient de camere de lucru, ci fiindcă, aşa cum sugerau arhitecţii, etala sculpturi pe acoperiş, un aranjament delicat de cărămizi albe şi roz pe faţade, precum şi numeroase arce suple.

Irelevanța dezbaterii estetice:
John Fowler, Benjamin Baker, Podul de cale ferată Forth,
construcția traversei centrale, septembrie 1889



„Să facă din ceva util, practic, funcțional, un lucru frumos, iată datoria arhitecturii!"
Palatul Dogilor (detaliu), Veneția, 1340–1420

conice, ascuţite – detalii ce nu se puteau regăsi în proiectul cuiva care ar fi absolvit École Polytechnique din Paris sau Academia de Inginerie din Dresda. Se considera că esenţa marii arhitecturi rezidă în ceea ce nu este obligatoriu din punct de vedere funcţional.

9.

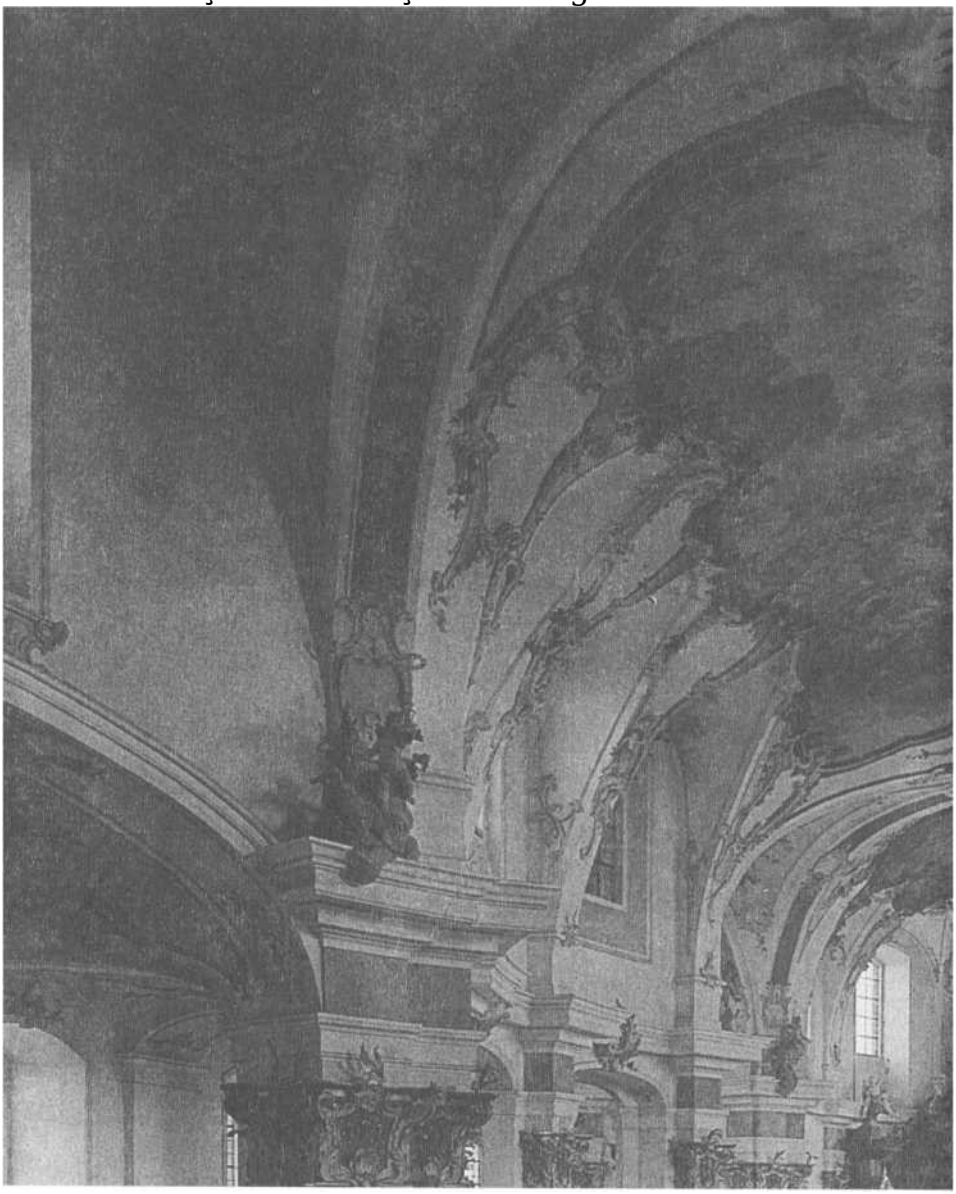
Poate că principiile ingineriei le contraziceau cu brutalitate pe cele ale arhitecturii, însă o minoritate influentă de arhitecţi ai secolului al XIX-lea au observat, totuşi, că inginerii erau în stare să le ofere o cale de salvare – fiindcă aceşti oameni aveau ceva ce lor le lipsea: aveau siguranţă. Inginerii descoperiseră o metodă aparent infailibilă de a evalua bunul simţ al unui proiect: declarau cu încredere că o structură e corectă şi cinstită, în măsura în care îşi îndeplinea eficient funcţiile mecanice; ori că e falsă şi imorală, dacă era încărcată cu stâlpi care nu susţineau nimic, statui decorative, fresce sau sculpturi.

Faptul că subiectul de discuţie nu mai era frumuseţea, ci funcţia promitea să scoată arhitectura din impasul unor încurcate şi insolubile dezbateri de natură estetică, trimiţând-o într-o căutare mai puţin conflictuală a adevărului tehnologic – ceea ce însemna că, din acel moment, a aduce argumente privind înfăţişarea unei clădiri putea fi la fel de extraordinar ca a contrazice rezolvarea unei ecuaţii algebrice simple.

Dacă principiile funcţionale constituiau noua unitate de măsură, întreaga istorie a arhitecturii putea fi supusă unei examinări capabile să-i reevalueze capodoperele, în funcţie de gradul lor de veridicitate sau falsitate. Romanii erau consideraţi necinstiţi, fiindcă adăugaseră coloane Colosseumului, iar aceste bucăţi de piatră elegant sculptate şi costisitoare *pretindeau* doar că susţin etajele superioare, când de fapt – şi orice inginer putea vedea acest lucru – întreaga structură se sprijinea pe arce.

La fel, Johann Balthasar Neumann minţise în aproape toate privinţele atunci când proiectase Biserica de Pelerinaj Vierzehnheiligen din Banz. Aici, pereţii interiori

mimau cu ostentaţie că ar susţine întreaga clădire.



Un tavan înșelător:
Johann Balthasar Neumann, Biserica de Pelerinaj Vierzehnheiligen din Banz, 1772

Charles Cockerell, Muzeul Ashmolean şi Institutul Taylorian, Oxford, 1840

Însă în realitate această sarcină era suportată de un schelet separat şi ascuns. Nici măcar tavanul boltit şi pictat creat de Neumann nu avea vreo legătură cu acoperişul real, ci era o simplă coajă de stucatură, fixată sub tavanul real, vechiul model convenţional de formă ascuţită.

Şi Charles Cockerell a fost acuzat că ar fi dat dovadă de o ruşinoasă falsitate şi de risipă în proiectarea Muzeului Ashmolean şi a Institutului Taylorian din Oxford. Vina lui era aceea de a fi amplasat coloane ionice masive – capabile să susţină patru etaje de zidărie – pe perimetrul exterior al clădirii, unde nu susţineau decât vase şi statui, în timp ce adevărata greutate a structurii era preluată de un alt set

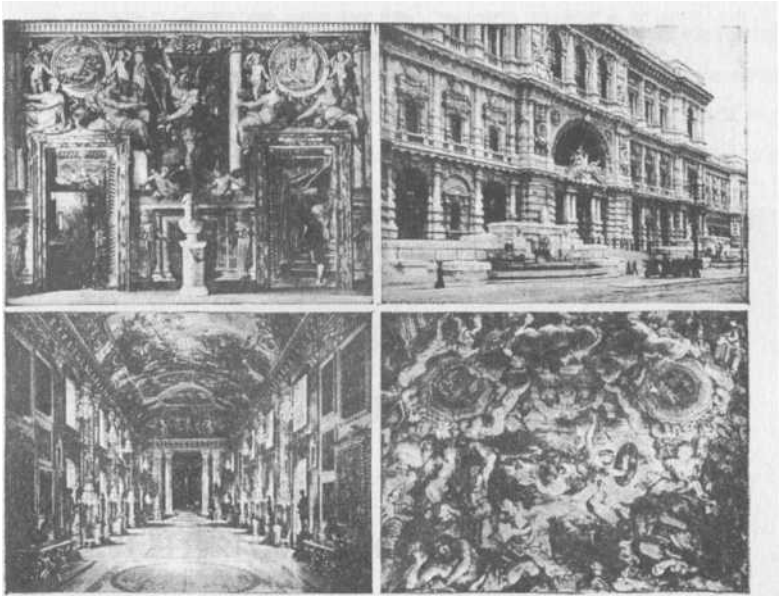
de coloane, ascunse în pereţi.

10.

Totuşi, cum ar putea arăta o casă al cărei arhitect a renunţat să se mai intereseze de partea ei estetică, pentru a se concentra exclusiv asupra funcţionalităţii sale mecanice? Dacă judecăm după cum arată Vila Savoye, probabil că depinde doar de dispoziţia creatorului.

În primăvara anului 1928, arhitectul elveţian Le Corbusier, pe atunci în vârstă de 41 de ani, a fost abordat de un cuplu parizian, Pierre şi Emilie Savoye, care i-au cerut să proiecteze o casă de ţară pentru ei şi tânărul lor fiu Roger, pe un teren împădurit aflat pe malul Senei, la Poissy, la vest de Paris. Până în acel moment al carierei sale, Le Corbusier construise cincisprezece locuinţe particulare şi dobândise faimă internaţională graţie opiniilor categorice pe care le avea asupra arhitecturii.

„Inginerii noştri sunt sănătoşi şi virili, activi şi folositori, echilibraţi şi fericiţi să lucreze”, exclamă el în volumul *către o* nouă *arhitectură* (1923), în timp ce „arhitecţii noştri sunt dezamăgiţi şi fără comenzi, lăudăroşi sau irascibili. Şi asta fiindcă, în curând, nu vor mai avea nimic de făcut. Nu mai avem bani să înălţăm suveniruri istorice. Şi, pe de altă parte, toată lumea are nevoie de curăţenie! Inginerii noştri ne oferă acest lucru, aşa că ei vor fi constructorii noştri”.



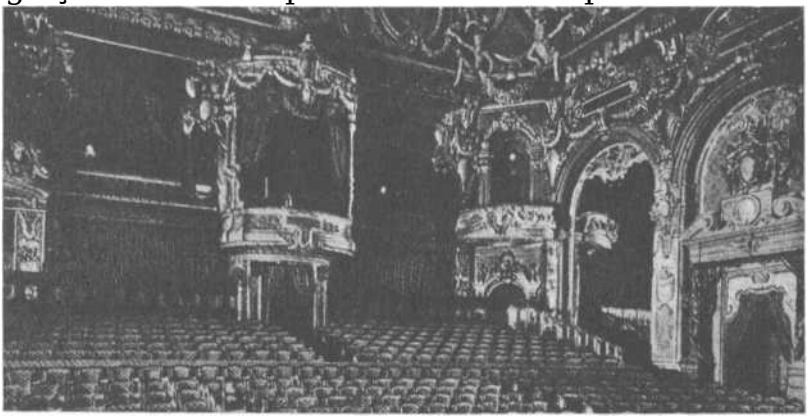
ROMA ORORILOR

În ceea ce priveşte casele viitorului, Le Corbusier recomanda ca acestea să fie ascetice şi curate, disciplinate şi minimale. Ura sa faţă de orice fel de decoraţiuni îl făcea să compătimească familia regală britanică şi trăsura aurită, bogat ornamentată în care aceasta era purtată în fiecare an, la deschiderea sesiunii parlamentare. A propus ca această monstruozitate sculptată să fie împinsă de pe stâncile din Dover, iar capetele încoronate să înveţe să-şi străbată regatul într-o maşină de curse Hispano-Suiza 1911. Ironiza chiar şi Roma, locul tradiţional de educaţie şi afirmare a tinerilor arhitecţi, numind-o „oraşul ororilor”, „blestemul semidocţilor” şi „cancerul arhitecturii franceze” – pe motiv că ar fi violat principiile funcţionale printr-o abundenţă barocă de detalii, picturi murale şi statui.

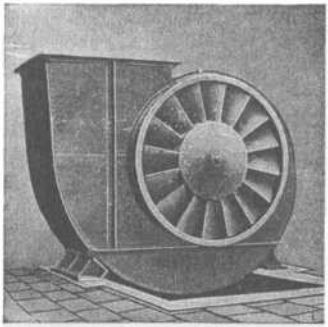
Pentru Le Corbusier, marea arhitectură – adică arhitectura al cărei ţel era eficienţa – se găsea mai curând într-o turbină electrică de 40.000 de kilowaţi sau într-un ventilator de presiune scăzută. În cărţile sale, el a prezentat aceste maşini în fotografii respectuoase, o onoare pe care autorii de tratate de arhitectură dinaintea

sa o rezervaseră catedralelor şi clădirilor de operă.

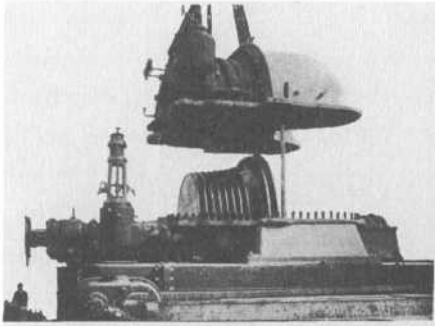
Odată, întrebat de un jurnalist care este scaunul său preferat, Le Corbusier a răspuns că scaunul dintr-o carlingă şi a descris clipa în care a văzut pentru



Totodată cu căile ferate, se construiau şi astfel de lucruri.



VENTILATOR DE JOASĂ PRESIUNE



TURBINĂ DE 40.000 KILOWAŢI

Din Le Corbusier, *Către o nouă arhitectură*, 1923

prima oară un aeroplan, în primăvara lui 1909, pe cerul de deasupra Parisului – atunci când un aviator, Contele de Lambert, a înconjurat Turnul Eiffel – ca fiind cel mai semnificativ moment al vieţii sale. El a subliniat că strictele condiţii de zbor eliberează avioanele de orice decoraţiuni inutile, transformându-le fără voie în opere de arhitectură reuşite. A aşeza o statuie clasică în vârful unei case e tot atât de absurd ca a decora cu ea un avion, nota el, însă nava are măcar avantajul că, dacă se prăbuşeşte din cauza acestei adăugiri, îi demonstrează cu prisosinţă

absurditatea. „L’avion accuse”, a conchis.

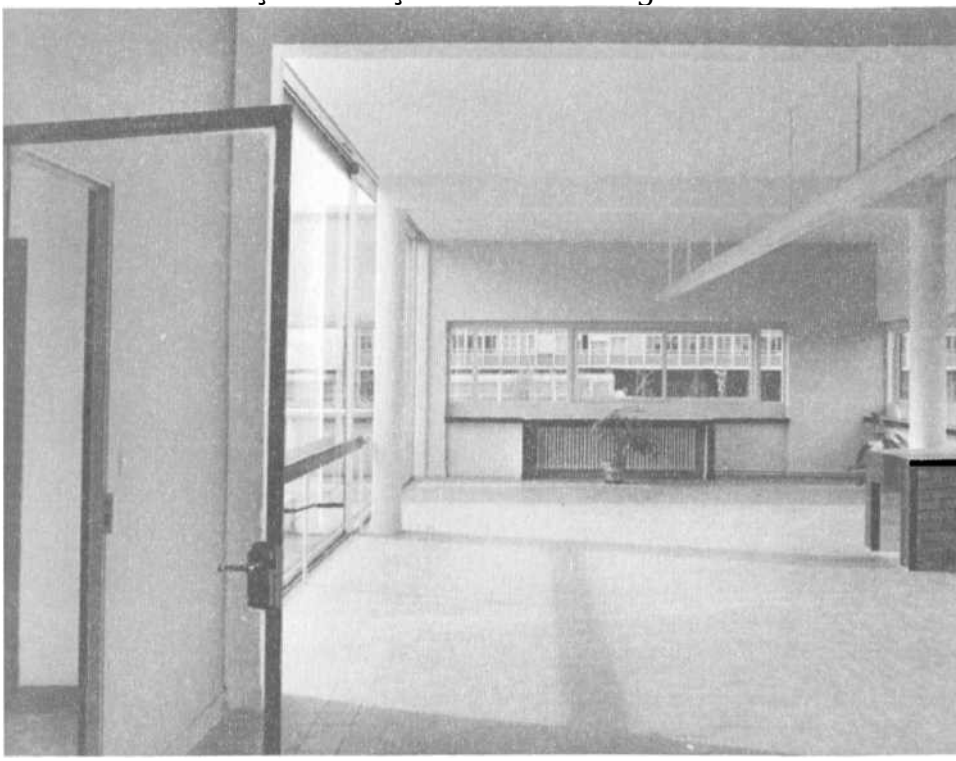
Dar, dacă funcţia avionului era aceea de a zbura, care era funcţia unei case? Le Corbusier a ajuns („prin metode ştiinţifice”, îşi asigura el cititorii) la o listă simplă de cerinţe, dincolo de care orice altă ambiţie nu era decât „un păienjeniş romantic”. Funcţiile unei case erau, scria el, de a oferi: „1. Un adăpost împotriva căldurii, frigului, ploii, hoţilor şi curioşilor. 2. Un receptacul pentru lumină şi soare. 3. Un număr corespunzător de camere pentru gătit, de lucru şi pentru viaţa personală”. 11.

În spatele unui zid, pe vârful unui deal din Poissy, o potecă din pietriș șerpuiește printre copaci stufoşi înainte de a se deschide spre o poiană, în mijlocul căreia stă o cutie subţire, albă, rectangulară, cu ferestrele laterale înşiruite în panglică, susţinută pe sol de o serie de coloane neplauzibil de subţiri. Există o structură pe acoperişul Vilei Savoye care seamănă cu un turn de apă sau cu o cisternă de gaz, dar care, la o cercetare mai atentă, se dovedeşte a fi o terasă cu zid de protecţie semicircular. Casa arată ca o maşinărie de precizie bine realizată, un obiect industrial cu utilitate necunoscută, cu suprafeţe albe perfecte care într-o zi luminoasă reflectă lumina soarelui cu intensitatea luminescentă a colibelor de pescari din Egee. Casa pare a fi un vizitator temporar, al cărui echipament de pe acoperiş poate primi în orice moment un semnal gata să-i pună în mişcare motoarele ascunse, făcând-o să se înalţe peste copacii din jur şi peste vilele istorice, pentru a începe o lungă călătorie spre casă, spre o galaxie îndepărtată.

Influenţa ştiinţei şi a aeronauticii continuă înăuntru. Uşa de la intrare, din oţel, se deschide într-un hol curat, strălucitor şi minimal ca o sală de operaţii. Pe podea este gresie, de tavan atârnă becuri goale şi, în mijlocul holului, există un bazin care invită musafirii să se cureţe de impurităţile lumii exterioare. O scară interioară, cu o balustradă simplă, tubulară domină încăperea, conducând spre principalele camere de locuit de deasupra. Există o bucătărie mare, echipată cu toate facilităţile epocii sale.

Ferestre goale, înrămate în oţel, hrănesc încăperile principale cu lumină naturală. Camerele de baie sunt altare ale igienei şi spiritului atletic; ţevăria expusă s-ar potrivi perfect unui submarin.

Chiar şi în aceste spaţii intime, atmosfera este tehnică şi severă. Nu există nimic în plus, nimic decorativ, nu există rozete sau stucaturi, înfloriturі sau ornamente. Pereţii întâlnesc tavanele în unghiuri perfect drepte, care nu sunt îndulcite de borduri. Limbajul vizual este inspirat exclusiv de industrie, iar lumina artificială este asigurată de lămpi de fabrică. Există puţine piese de mobilier, căci Le Corbusier recomanda clienţilor săi să se limiteze la un minimum de obiecte şi a reacţionat cu o indignare

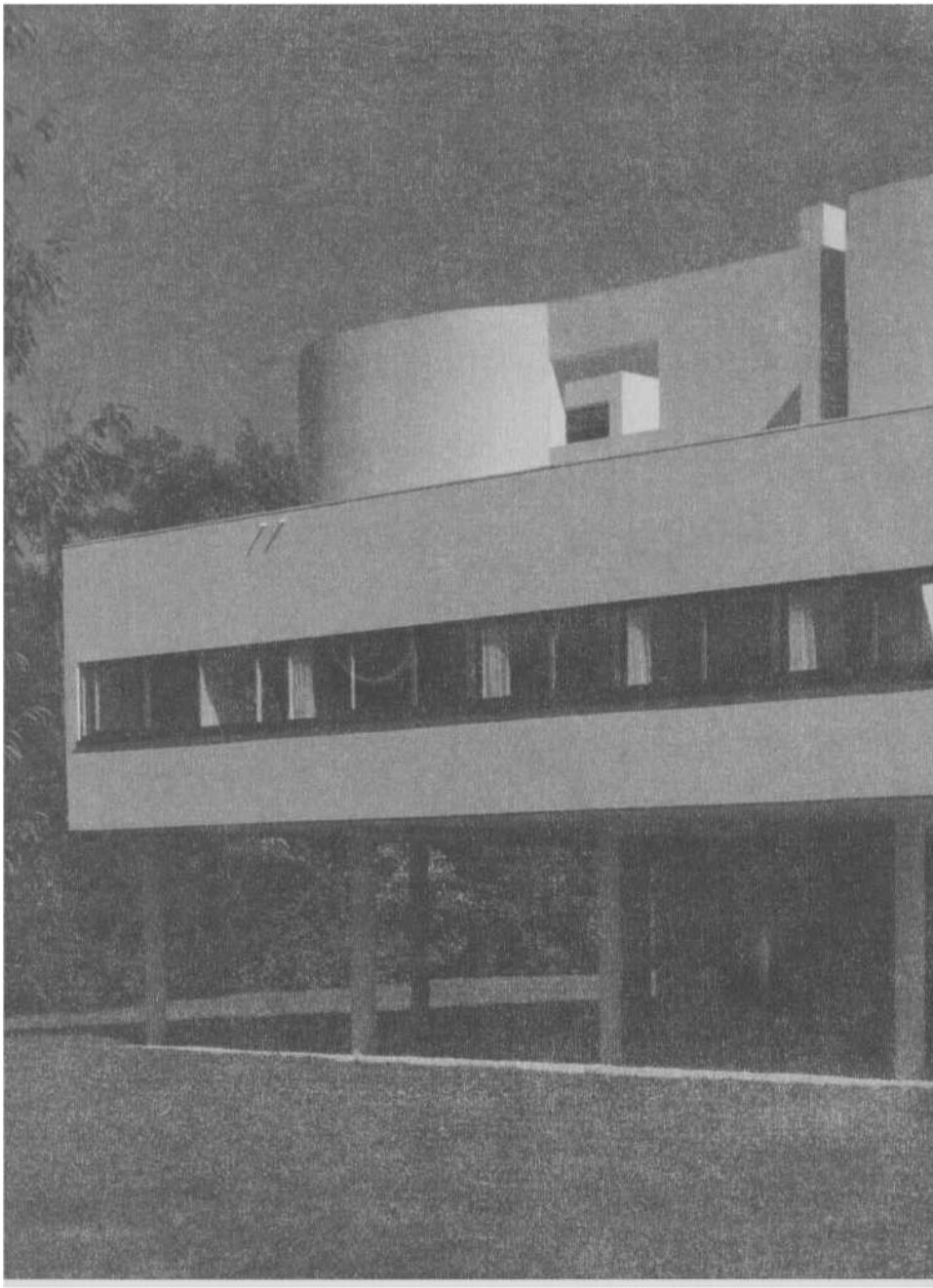


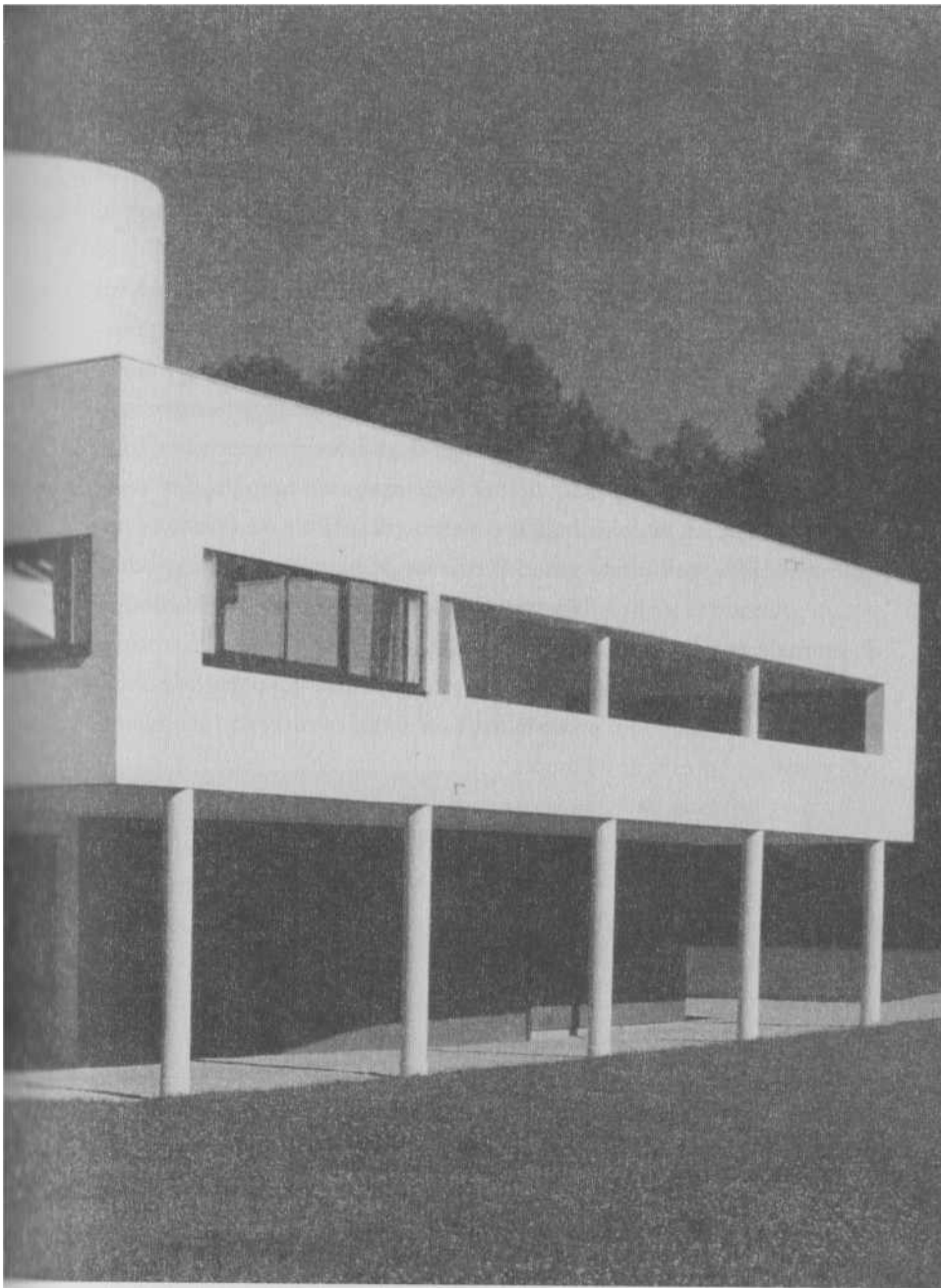
Le Corbusier, living, Vila Savoye, Poissy, 1931

alarmată atunci când Madame Savoye şi-a exprimat dorinţa de a avea, în living, un fotoliu şi două canapele. „Viaţa casnică de astăzi este paralizată de ideea

deplorabilă a necesităţii mobilei”, a protestat arhitectul. „Această idee trebuie eliminată şi înlocuită cu cea a *echipamentului*”.

„Ceea ce [omul modern] doreşte este o chilie de călugăr, bine luminată şi încălzită, cu un colţ din care să poată privi stelele”, scria Le Corbusier. Când constructorii şi-au terminat treaba, familia Savoye a avut motive să fie încrezătoare că cel puţin aceste aspiraţii fuseseră atinse în casa pe care el le-o proiectase.





Le Corbusier, Vila Savoye, Poissy, 1931

12.

Slujind un etos conceput de ingineri, modernismul pretindea că oferă un răspuns definitiv la întrebările privind frumuseţea în arhitectură: scopul unei case nu era acela de a fi frumoasă, ci de a fi funcţională.

Cu toate astea, distincţia netă dintre chestiunea problematică a înfăţişării şi cea, mult mai clară, a performanţei s-a bazat întotdeauna pe o diferenţă iluzorie. Chiar dacă la prima vedere putem asocia cuvântul „funcţie” cu asigurarea eficientă a unui sanctuar fizic, este puţin probabil ca pe termen lung să respectăm o structură care nu face decât să ne apere de umezeală şi frig.

Vrem de la orice clădire nu doar să facă un anumit lucru, ci şi să arate într-un anumit fel, să contribuie la o atmosferă dată: de devoţiune religioasă sau studiu, rusticitate sau modernitate, comerţ sau viaţă casnică. Îi putem pretinde să ne provoace un sentiment de siguranţă sau de energie, de armonie sau de mulţumire. Putem spera că ne va conecta cu trecutul sau va constitui un simbol al viitorului şi, aşa cum ne-am plânge de o baie care nu funcţionează, am protesta dacă un al doilea nivel de funcţionare, cel estetic şi expresiv, ar fi ignorat.

Într-o exprimare mai generoasă, John Ruskin ne-a propus să căutăm, în construcţia clădirilor noastre două lucruri: vrem să ne ofere adăpost şi vrem să ne *vorbească* – să ne vorbească despre ceea ce ni se pare nouă important şi despre ceea ce avem nevoie să ni se reamintească.

13.

În realitate, arhitecţii mişcării moderniste doreau, ca şi predecesorii lor, să aibă case care să vorbească. Numai că nu despre secolul al XIX-lea. Ori despre privilegii sau viaţa aristocratică. Ori despre Evul Mediu sau Roma antică. Voiau case care să vorbească despre un viitor care promitea viteză şi tehnologie, democraţie şi ştiinţă. Voiau fotolii care să le evoce maşini de curse şi avioane, voiau lămpi care să le amintească de forţa industriei şi cafetiere sugerând dinamismul trenurilor de mare viteză.

Nu că ar fi pierdut vreodată din vedere importanţa

sentimentelor pe care le declanşează arhitectura; obiectau însă împotriva genului de sentimente generate de stilurile arhitectonice anterioare.

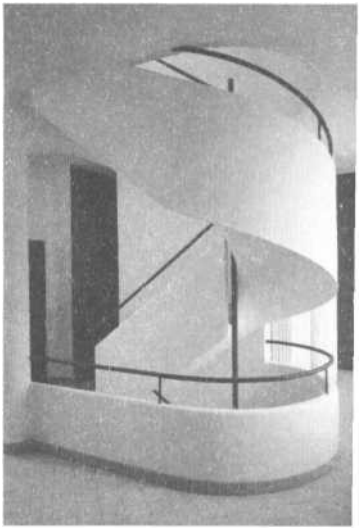
Prin casa scărilor pe care a imaginat-o în centrul Vilei Savoye, Le Corbusier încerca – aşa cum o făcuse şi Ange-Jacques Gabriel, în pavilionul clasic din Le Petit Trianon, la Versailles, câţiva kilometri mai la sud – să obţină ceva mai mult decât un mod de a transporta oamenii la etajul superior. Încerca să provoace o stare de spirit.

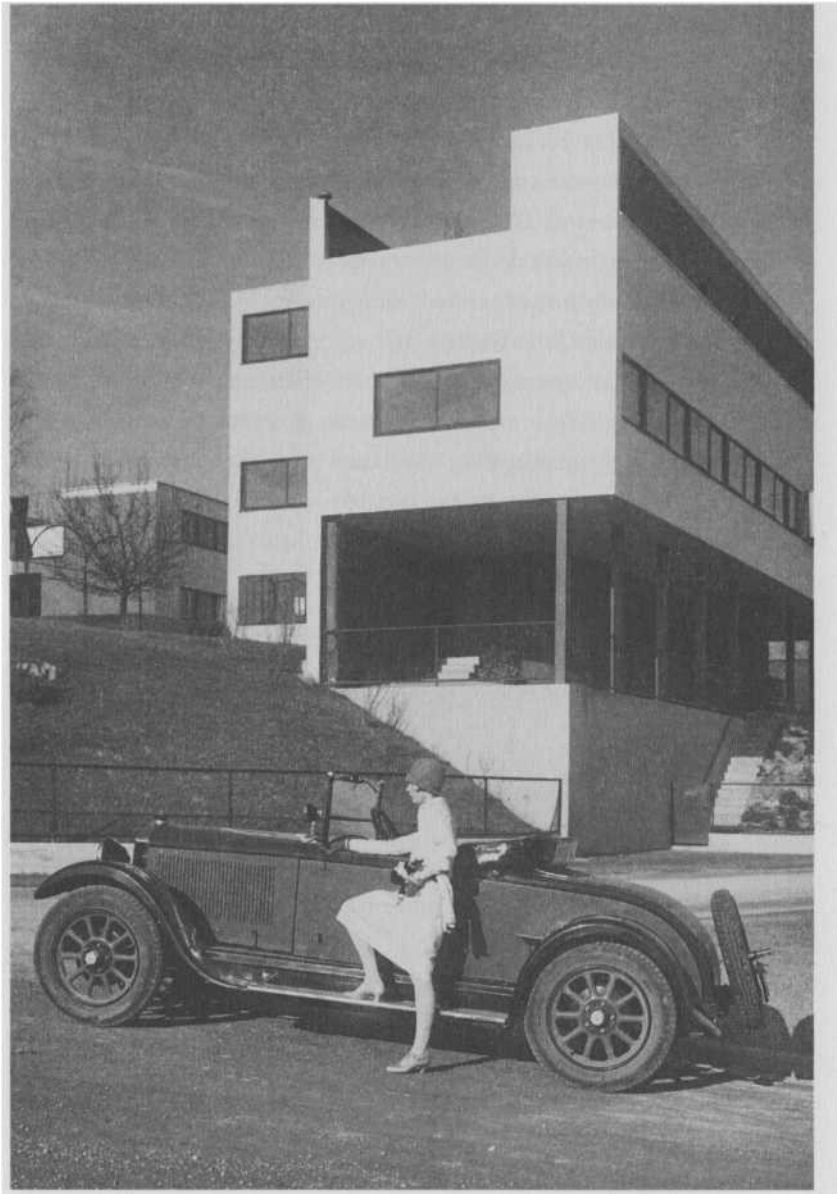
În ciuda pretinsei lor abordări pur ştiinţifice şi raţionale, arhitecţii modernişti aveau cu opera lor o relaţie esenţialmente romantică: cereau arhitecturii să susţină un mod de viaţă care le plăcea. Concepeau case care să servească drept scenă actorilor unei piese de teatru idealizate, al cărei subiect să fie existenţa contemporană.

Două exemple de casă a scărilor, care provoacă două stări sufleteşti diferite:

Stânga: Le Petit Trianon, Versailles, 1768

Dreapta: Vila Savoye, Poissy, 1931





O scenă pentru actorii unei piese de teatru idealizate, având drept subiect existența contemporană:
Reclama din 1927 pentru Mercedes-Benz, pe fundalul Casei duble proiectate de Le Corbusier și Pierre Jeanneret, Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927

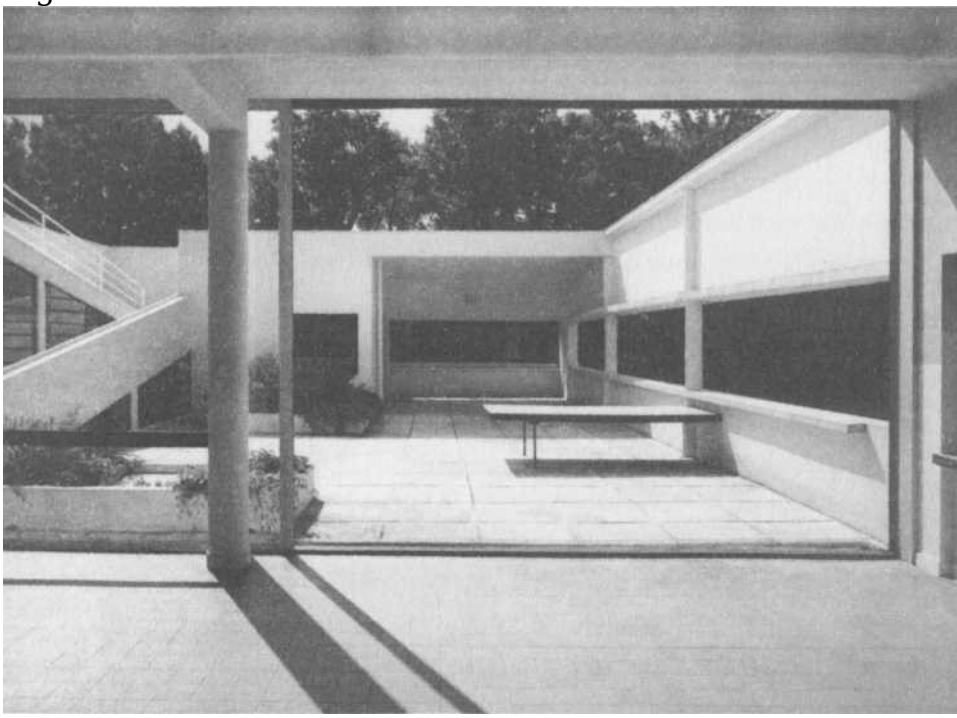
14.

Atât de puternic era interesul estetic al moderniştilor, încât a ajuns mai important decât consideraţiile privind

eficienţa. Poate că Vila Savoye părea o maşinărie practică, dar era, în realitate, o nebunie cu motivaţie artistică. Pereţii goi, executaţi manual de artizani care au folosit mortar importat din Elveţia, erau delicaţi ca dantela şi la fel de susceptibili să genereze sentimente ca naosul încrustat cu pietre scumpe al unei biserici contrareformate.

Potrivit chiar şi standardelor modernismului, acoperişul vilei nu era cinstit realizat, ba chiar într-un mod ruşinos. În ciuda protestelor iniţiale ale familiei Savoye, Le Corbusier a insistat – spunea el, din raţiuni exclusiv tehnice şi economice – că un acoperiş plat ar fi de preferat unuia ascuţit. Ar fi fost, îşi asigura el clienţii, mai ieftin de construit, mai uşor de întreţinut şi mai răcoros vara, iar Madame Savoye ar fi putut să-şi facă exerciţiile de gimnastică fără să fie deranjată de vaporii umezi emanaţi de la parter. Însă la doar o săptămână după ce familia s-a mutat în vilă, acoperişul a început să infiltreze deasupra dormitorului lui Roger şi a pătruns atât de multă umezeală, încât băiatul a făcut o infecţie la plămâni, care s-a transformat în pneumonie şi pentru care a fost nevoit să petreacă un an de recuperare într-un sanatoriu din Chamonix. În septembrie 1936, la şase ani după inaugurarea oficială a vilei, Madame Savoye şi-a rezumat sentimentele privind funcţionalitatea acoperişului plat într-o scrisoare pătată de ploaie: „Plouă în hol, plouă pe casa scărilor, iar peretele garajului musteşte de apă. Mai mult, plouă în continuare în baia mea, care deversează pe vreme rea, când apa curge prin luminator”. Le Corbusier a promis că problema va fi rezolvată imediat, apoi a profitat de ocazie pentru a-i aminti clientei lui de primirea entuziastă pe care criticii de arhitectură din lumea întreagă o făcuseră proiectului său cu acoperiş plat „Ar trebui să aşezaţi o carte pe masa din holul de la parter şi să cereţi tuturor vizitatorilor dumneavoastră să-şi înscrie acolo numele şi adresele. Veţi vedea câte autografe importante veţi aduna”. Dar această invitaţie la strângerea

de autografe era o conso



Frumoasă, dar nu ţi protejată împotriva ploii: Acoperiş, Vila Savoye, 1931

tare modestă pentru reumatica familie Savoye: „După nenumărate cereri din partea mea, aţi admis, în fine, că această casă pe care aţi construit-o în 1929 este nelocuibilă”, continuă Madame Savoye în toamna lui 1937. „Este responsabilitatea dumneavoastră şi nu doresc să trag ponoasele. Vă rog să o faceţi locuibilă imediat. Sper sincer că nu va trebui să recurg la măsuri legale”. Numai începutul celui de-al Doilea Război Mondial şi faptul că familia Savoye a fugit din Paris l-au salvat pe Le Corbusier de necesitatea de a răspunde în faţa judecătorilor pentru fapta de a fi proiectat o maşină-de-trăit extraordinar de frumoasă şi, în linii mari, de nelocuit.

15.

Dacă, în sinea lor, arhitecţii modernişti se gândeau la frumuseţe atunci când proiectau, de ce îşi justificau operele mai ales prin termeni tehnologici?

Se pare că la originea acestei discreţii stătea frica. Sfârşitul credinţei într-un standard universal al frumuseţii crease un climat în care niciun stil nu putea fi imun la critică. Obiecţiile apărute la adresa caselor moderniste, formulate de adepţi ai arhitecturii gotice sau tiroleze, nu puteau fi înlăturate fără a da naştere unor acuzaţii de aroganţă şi lipsă de empatie. Ca şi în politica democratică, în estetică arbitrajul e o chestiune complicată.

De aici atracţia pe care o exercita limbajul ştiinţific, aptsă-i preîntâmpine pe detractori şi să-i convingă pe cei nehotărâţi. Chiar şi Dumnezeu în Vechiul Testament, confruntat fiind cu veşnica sfadă dintre triburile lui Israel, a trebuit din când în când să aprindă un tufiş din deşert pentru a-şi uimi şi ţine la respect audienţa. Tehnologia era tufişul în flăcări al moderniştilor. Acum când influenţa creştinismului era în scădere şi cultura clasică un subiect ignorat, a vorbi despre tehnologie atunci când te refereai la casa cuiva însemna să faci apel la cele mai prestigioase forţe ale societăţii, acelea care aduseseră penicilina, telefonul şi aeroplanul. Ştiinţa părea să determine curbura acoperişurilor.

16.

Sigur că, în realitate, ştiinţa e rareori atât de categorică. În 1925, arhitectul şi designerul Marcel Breuer a prezentat un scaun despre care susţinea că e prima soluţie logică şi nedenaturată din lume la „problema şederii”. Fiecare părticică din scaunul B_3, explica el, era rezultatul unui efort intens de a elimina „capriciul în favoarea raţionalului”.

Şezutul şi speteaza lui B_3 erau alcătuite din piele, pentru durabilitate; forma sa angulară răspundea necesităţilor vertebrelor umane; iar cadrul de oţel, de o sută de ori mai puternic decât lemnul, nu se putea despica ori fărâmiţa.

Însă încercarea lui Breuer de a face din scaunul său un caz ştiinţific nu putea înfrânge o realitate bine înrădăcinată: dacă este necesar să apelezi la anumite

materiale şi forme când construieşti un pod, nu există nicio necesitate tehnică echivalentă, de natură să limiteze imaginaţia cuiva care proiectează o mobilă pentru living, ce trebuie să suporte doar greutatea corpului omenesc – aşa că poate fi construită din oţel curbat, dar la fel de bine din stejar, bambus, plastic ori fibră de sticlă. Un scaun îşi poate îndeplini la fel de bine menirea modestă, indiferent că se numeşte B3, Queen Anne sau Windsor. Ştiinţa în sine nu ne poate spune cum ar putea arăta locurile pe care stăm.

Chiar şi în comenzile mai complexe, legile ingineriei dictează rareori un anumit stil. Turnul de telecomunicaţii Montjui e din Barcelona, de exemplu, ar fi putut lua o multitudine de forme şi tot ar fi reuşit să-şi transmită semnalele aşa cum se cuvine. Antena ar fi putut fi sculptată astfel încât să arate ca o pară, nu ca o suliţă; baza ar fi putut să semene cu o cizmă de călărie, nu cu prova unei nave spaţiale. Existau zeci de opţiuni care ar fi funcţionat foarte bine, din punct de vedere mecanic, însă arhitectul său, Santiago Calatrava, a recunoscut că doar foarte puţine proiecte ar fi răspuns într-un mod suficient de poetic promisiunilor pe care modernitatea le făcea populaţiei din Barcelona.

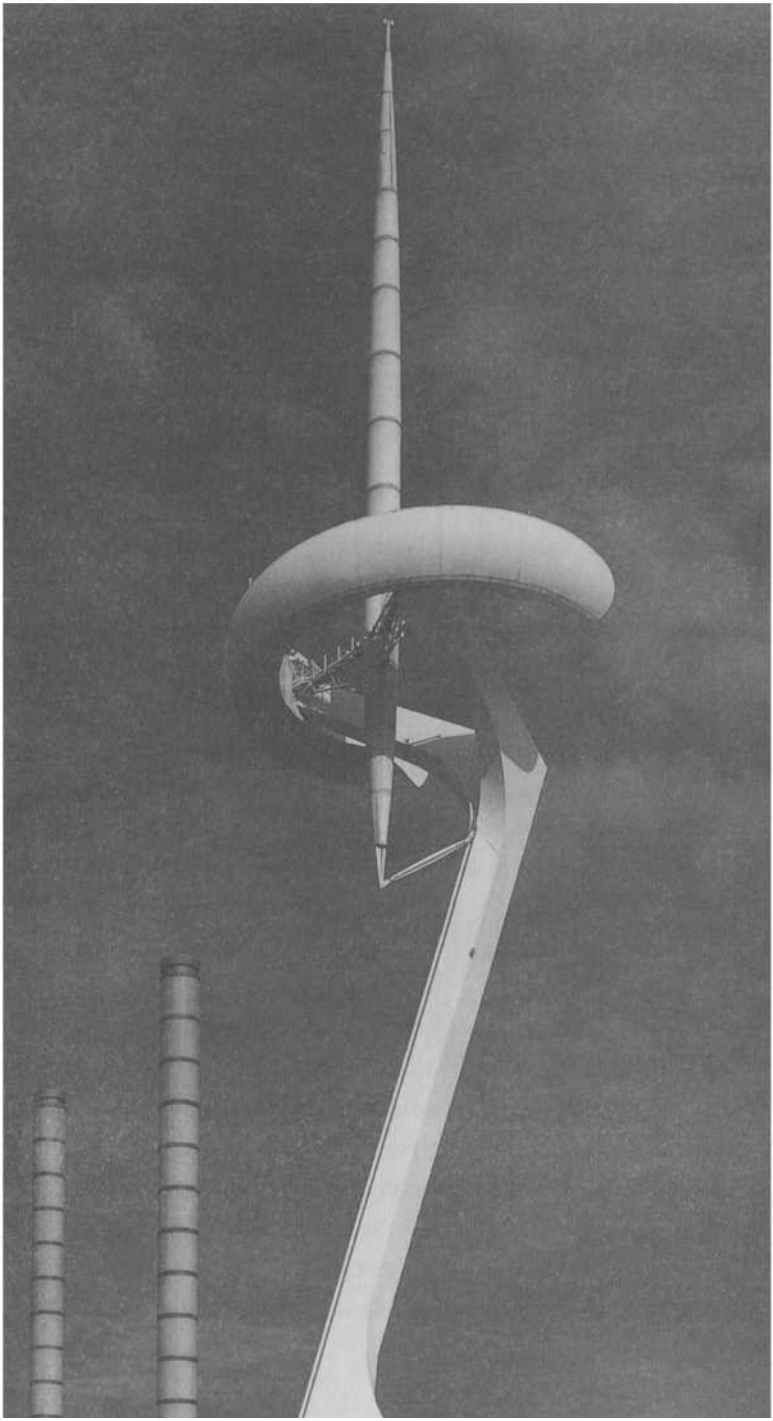
17.

Relaţia incoerentă a moderniştilor cu ştiinţa ne readuce la excesul ameţitor de opţiuni arhitectonice pe care modernismul timpuriu sperase cândva să le elimine. Ne reîntoarcem la carnavalul arhitecturii. De ce să nu sculptăm flori pe clădirile noastre? De ce să nu folosim panouri de beton pe care sunt pictate avioane şi insecte? De ce să nu acoperim un zgârie-nori cu motive islamice?

Dacă nici ingineria, nici precedentul ori tradiţia – care nu funcţionează într-o lume pluralistă şi lipsită de respect – nu ne pot spune cum ar trebui să arate casele noastre, ar trebui să fim liberi să urmăm toate opţiunile

Un scaun dictat de știință?
Marcel Breuer, scaun B3, 1925

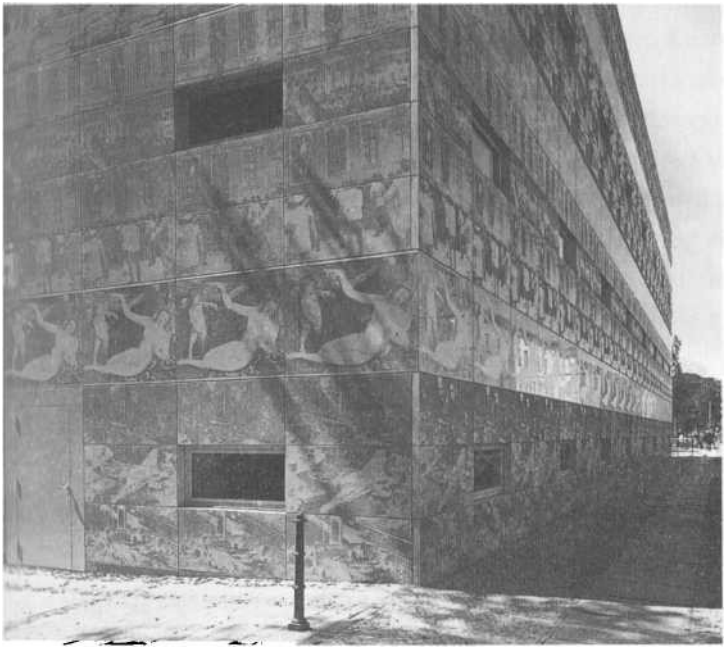
Scaune funcționale:
Stânga: Scaun cu brațe Queen Anne, *cca* 1710
Dreapta: Scaun cu brațe și spătar înalt Windsor, anii 1850



stilistice. Ar trebui să înţelegem că o întrebare precum „Ce este frumuseţea?” nu doar că e imposibil de elucidat, dar simpla ei pronunţare reprezintă un gest ruşinos şi chiar nedemocratic.

18.

Ar putea exista, totuşi, o cale de a surmonta acest relativism steril, cu ajutorul remarcii provocatoare a lui John Ruskin privind elocvenţa arhitecturii. Această remarcă ne permite să privim clădirile nu ca pe nişte simple obiecte vizuale, nelegate de vreun concept pe care să-l putem analiza şi, în consecinţă, evalua. Clădirile vorbeseşi vorbesc despre subiecte care pot fi deosebite între ele. Vorbesc despre democraţie sau aristocraţie, despre deschidere sau aroganţă, urează bun-venit sau ameninţă, îşi declară simpatia pentru viitor sau dorul de trecut.

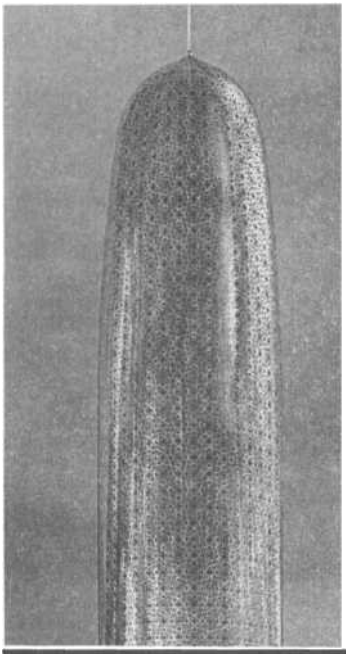


Mai degrabă artă decât ştiinţă:

Pagina alăturată: Santiago Calatrava, Turnul de telecomunicaţii Montjuic, Barcelona, 1991 *întoarcerea alternativei*:

Stânga: Herzog & de Meuron, Biblioteca Şcolii Tehnice din Eberswalde, Eberswalde, 1999

Dreapta: Jean Nouvel, proiect de zgârie-nori, Doña, 2004



Stânga: Tras Eckhoff, serviciu Regent, Porsgrund, 1961 Dreapta: serviciu Blue Cameo, Sèvres, 1778

Orice obiect de design va oferi o impresie a atitudinilor psihologice şi morale pe care le susţine. Putem, de exemplu, să simţim cele două concepţii foarte diferite care emană dintr-un serviciu simplu de ceramică scandinavă, pe de o parte, şi unul ornamentat, de Sèvres, pe de altă parte: primul sugerează o sensibilitate graţioasă şi democratică, iar cel de-al doilea, atmosfera

ceremonioasă a unei anumite clase sociale.

În esenţă, operele de design şi arhitectură ne vorbesc despre modul de viaţă care s-ar potrivi înăuntrul şi în jurul lor. Ne vorbesc despre dispoziţiile pe care le imprimă şi le induc locuitorilor lor. În timp ce ne ţin cald şi ne ajută din punct de vedere mecanic, ele ne invită totodată să facem parte din anumite categorii de oameni. Ne oferă viziuni ale fericirii.

A descrie o clădire drept frumoasă sugerează, aşadar, mai mult decât o înclinaţie estetică; implică atracţia către acel stil de viaţă pe care structura în cauză îl promovează prin felul acoperişului, mânerele de uşi, tâmplăria ferestrelor, casa scărilor şi mobilier. Senzaţia de frumuseţe este semnul că am nimerit peste o articulare materială a ideilor noastre de viaţă împlinită.

La fel, clădirile care ne ofensează gusturile nu ne violentează o preferinţă vizuală intimă şi misterioasă, ci vin în conflict cu modul în care înţelegem sensul corect al existenţei – aşa se explică seriozitatea şi cruzimea cu care par să se desfăşoare disputele în arhitectură.

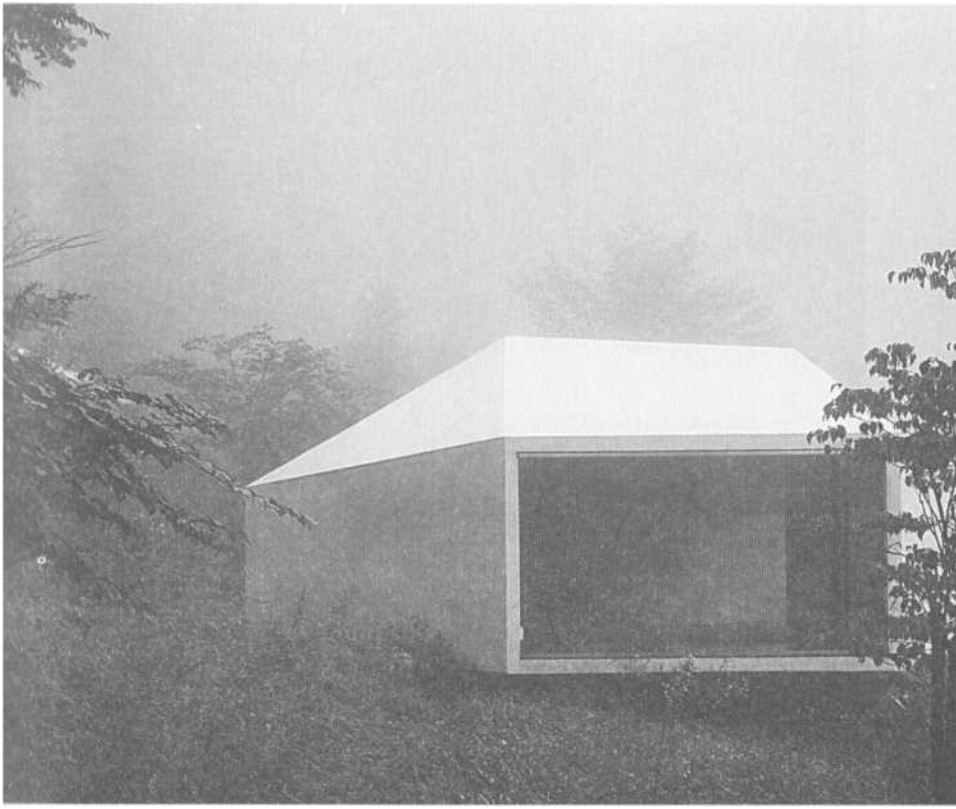
19.

Avantajul de a devia miza discuţiei de la domeniul strict vizual la valorile promovate de clădiri este acela că devenim capabili să vorbim despre înfăţişarea operelor arhitectonice în acelaşi fel în care dezbatem subiecte mai ample privind oamenii, ideile şi doctrinele politice.

Disputele privind frumuseţea nu devin astfel nici mai uşoare, nici mai grele decât cele legate de înţelepciune ori dreptate. Putem învăţa să apărăm sau să atacăm un concept de frumuseţe în acelaşi mod în care putem apăra sau ataca o opinie juridică ori o atitudine etică. Putem înţelege şi explica în mod public de ce credem că o clădire e dezirabilă sau ofensatoare, pe baza lucrurilor despre care ne vorbeşte.

Noţiunea de clădiri care vorbesc ne ajută să aşezăm, în centrul oricăror dileme privind arhitectura, problema valorilor după care vrem să ne ducem viaţa, în loc să

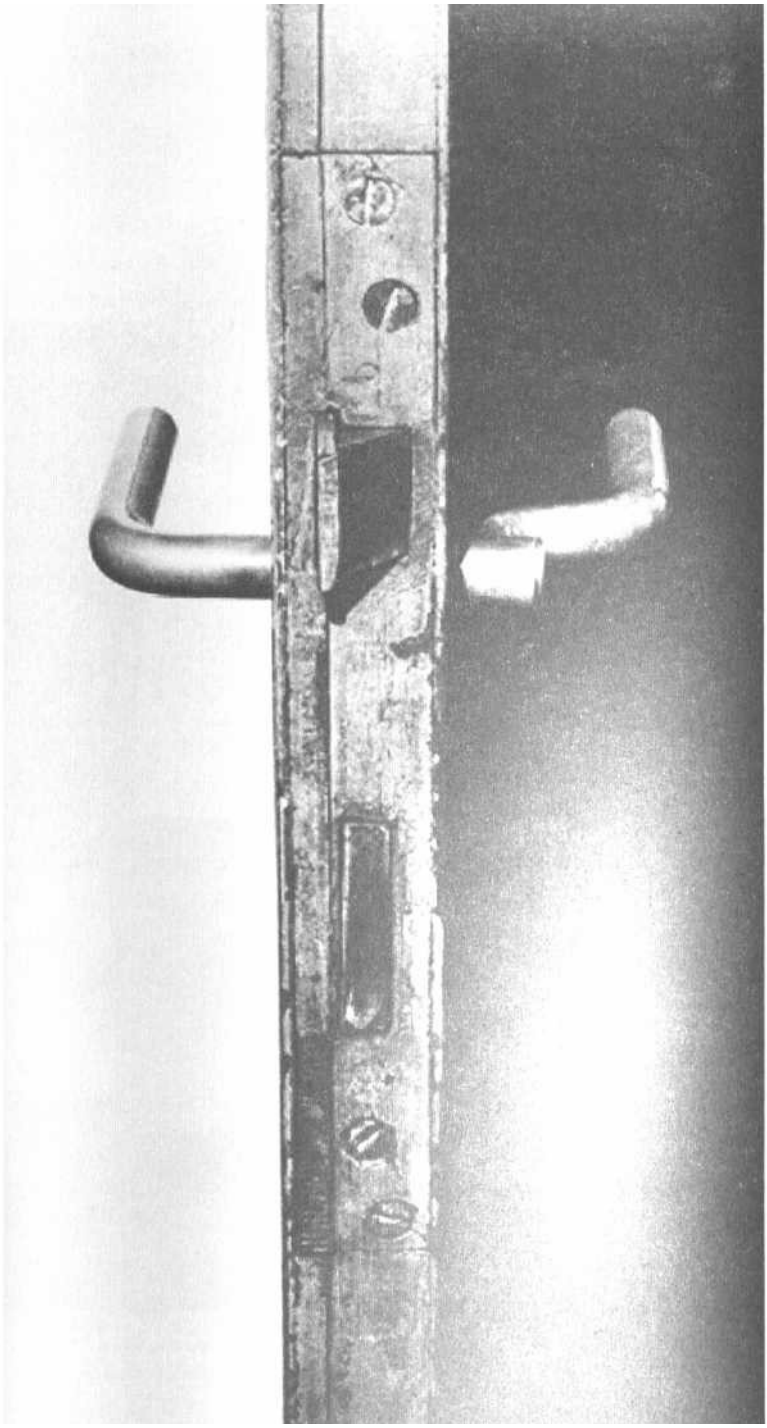
spunem doar cum am vrea să arate lucrurile.



Despre ce vrem să ne vorbească, oare, clădirile noastre?

Stânga: Michael Shanly Homes, Oakington Place, Middlesex, 2005

Dreapta: colectivul lui Makoto Yamaguchi, vila, Karuizawa, 2003



O IWC p-IHI o cu i-i cd

O
CD că O

Dacă interesul nostru pentru clădiri şi obiecte este, într-adevăr, determinat în egală măsură de ceea ce acestea ne spun şi de modul în care îşi îndeplinesc funcţiile materiale, merită să cercetăm procesul ciudat prin care aranjamentele de piatră, oţel, beton, lemn şi sticlă par capabile să se exprime pe sine – şi, în rare ocazii, ne dau impresia că vorbesc cu noi despre lucruri semnificative şi emoţionante.

2.

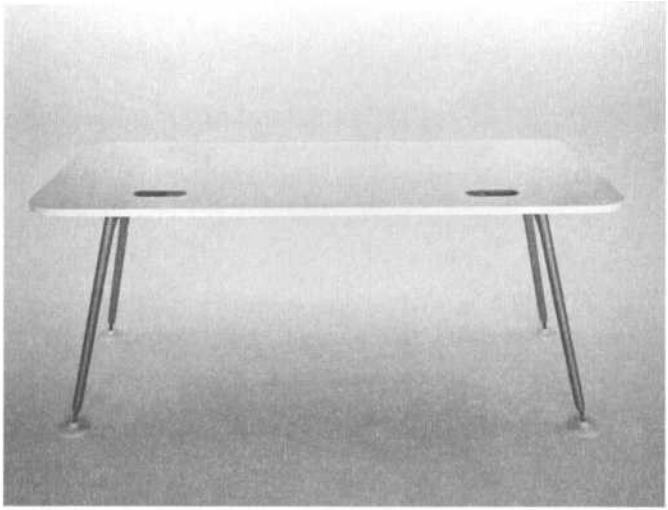
Există, desigur, un risc în a petrece perioade îndelungate analizând înţelesul care emană din obiecte practice. Dacă ne ocupăm de descifrarea mesajului codificat într-un întrerupător sau un robinet, devenim vulnerabili la dispreţul celor cu simţ practic, care nu cer mare lucru de la aceste accesorii – vor doar să le lumineze dormitorul şi să le permită să se spele pe dinţi.

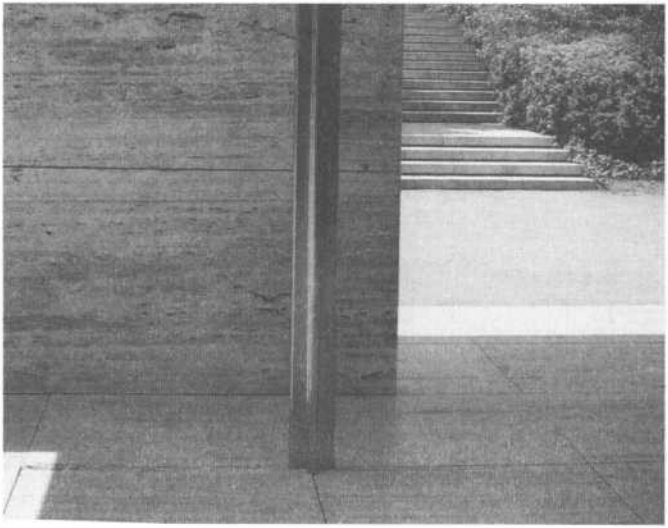
Pentru a ne imuniza împotriva acestei batjocuri şi a căpăta încredere în cultivarea unei atitudini contrare şi mai meditative faţă de obiecte, am putea face o vizită la un muzeu de artă modernă. În galeriile zugrăvite în alb, adăpostind colecţii de sculptură abstractă de secol XX, ni se oferă o perspectivă rară asupra modului exact în care mase tridimensionale pot să-şi asume şi să transmită înţelesuri – o perspectivă care, la rândul ei, ne dă posibilitatea să ne privim accesoriile şi casele cu alţi ochi.

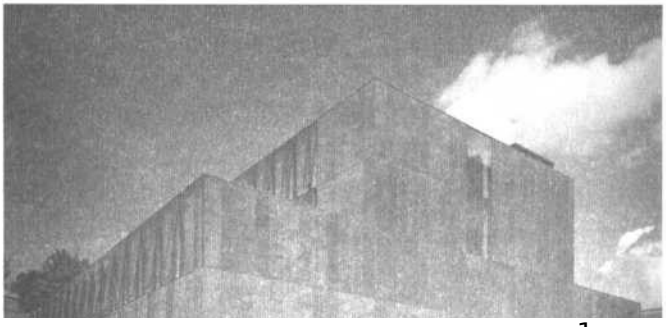
3.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, sculptorii au început să provoace în egală măsură uimire şi oprobriu, expunând lucrări cărora părea greu să le găseşti un nume, opere cărora le lipseau acele ambiţii mimetice ce dominaseră sculptura occidentală încă de pe vremea Greciei antice şi care, în ciuda unei oarecare asemănări cu mobilierul casnic, nu aveau nicio funcţie practică.

Ce pot spune obiectele abstracte:
Henry Moore, *Două forme*, 1934







În ciuda acestor limitări, însă, abstracţionişţii susţineau că sculpturile lor sunt capabile să articuleze cele mai grandioase teme. Mulţi critici erau de acord. Herbert Read descria opera lui Henry Moore ca pe un tratat despre bunătatea şi cruzimea umană, într-o lume din care Dumnezeu tocmai a plecat, iar pentru David Sylvester, sculpturile lui Alberto Giacometti exprimau singurătatea şi dorinţele omului înstrăinat de sinele său autentic, în societatea industrială.

Este, poate, uşor să râzi de grandilocvenţa unor asemenea afirmaţii privind obiecte care seamănă uneori cu nişte uriaşe tampoane de băgat în ureche ori cu maşini de tuns iarbă răsturnate. Dar în loc să acuzăm criticii de a fi descifrat prea mult în prea puţin, ar trebui să îngăduim sculpturilor abstracte să ne demonstreze gama de gânduri şi emoţii pe care orice obiect nonfigurativ o poate conţine. Darul celor mai talentaţi sculptori a fost acela de a ne învăţa că marile idei despre inteligenţă şi bunătate, tinereţe sau serenitate pot fi comunicate prin bucăţi de lemn sau sfoară, sau prin drăcii de ghips şi metal, la fel de bine ca şi prin cuvinte ori afinităţi omeneşti sau animale. Marile sculpturi abstracte au reuşit să ne vorbească, în limbajul lor special şi disociat, despre temele importante din viaţa noastră.

În plus, aceste sculpturi ne dau posibilitatea să ne concentrăm cu o intensitate neobişnuită asupra capacităţii de comunicare pe care o au toate obiectele, inclusiv clădirile şi mobilele noastre. Inspiraţi de o vizită la muzeu, ne putem mustra pentru faptul că am crezut, în mod prozaic, că un bol de salată este doar un bol de salată, când în realitate e un obiect în care stăruie asociaţii slabe – dar semnificative – cu ideea de întreg, de feminitate, de infinit. Putem privi o entitate practică, precum un pupitru, o coloană sau un bloc de apartamente, şi să găsim aici articulări abstracte ale unora dintre temele importante ale vieţii noastre.

Sus: Alberto Giacometti, *Ora urmelor*, 1930; Jasper

Morrison, masa ATM, 2003

Mijloc: Anthony care, *Şoapta*, 1969; Mies van der Rohe, coloană, Pavilionul Barcelona, 1929 Jos: Donald Judd, *Fără titlu*, 1989; Diener şi Diener, Migros, Lucerna, 2000

O dimineaţă însorită în Tate Gallery, St. Ives, Cornwall. Pe un soclu este aşezată o sculptură de marmură semnată de Barbara Hepworth şi expusă pentru prima oară în 1936. Deşi nu e clar ce înseamnă exact sau ce reprezintă cele trei blocuri de piatră – un mister reflectat şi de titlul lor reticent, *Două segmente fi o sferă* – ele reuşesc, totuşi, să ne reţină şi să ne răsplătească privirea. Interesul pe care îl provoacă rezidă în opoziţia dintre sferă şi lespedea semicirculară pe care aceasta se sprijină. Sfera arată instabilă şi plină de energie; simţim cât e de dornică să se rostogolească pe muchia segmentului superior şi apoi de-a curmezişul camerei. Prin contrast cu impulsivitatea ei, lespedea sugerează maturitate şi stabilitate: pare mulţumită să se legene dintr-o parte în alta, îmblânzind nesăbuinţa sarcinii pe care o susţine. Văzând această lucrare, suntem martorii unei relaţii tandre şi jucăuşe, pe care acest material primordial al marmurii albe lustruite o face maiestuoasă.

Într-un eseu despre Hepworth, criticul de şcoală psihanalitică Adrian Stokes a încercat să analizeze forţa acestei opere aparent simple. El a ajuns la o concluzie uluitoare: dacă această sculptură ne impresionează, afirma el, este pentru că o înţelegem în mod inconştient ca pe un tablou de familie. Mobilitatea şi plinătatea rotofeie a sferei ne sugerează subtil un bebeluş neastâmpărat cu obrăjorii rotunzi, în timp ce formele segmentului, ample, legănătoare amintesc de o mamă calmă, indulgentă, cu şolduri late. Privind întregul, recunoaştem vag o temă fundamentală a vieţii noastre. Vedem o parabolă de piatră a iubirii materne.

Argumentul lui Stokes ne indică două idei. În primul rând, că nu ne trebuie mult pentru a interpreta orice

obiect ca pe o reprezentare de om sau animal. O bucată de piatră poate să nu aibă picioare, ochi, urechi sau aproape niciuna dintre trăsăturile unei fiinţe vii; e suficient să aibă cea mai slabă asemănare cu o coapsă maternă sau cu un obrăjor de copil şi vom începe să o considerăm un personaj. Graţie acestei tendinţe proiective.

Barbara Hepworth, *Două segmente şi o sferă*, 1936

putem sfârşi prin a fi la fel de emoţionaţi de o sculptură de Hepworth ca de o pictură mai grăitoare a tandreţii materne, căci pentru ochiul nostru interior, nu există vreo diferenţă între capacitatea de expresie a

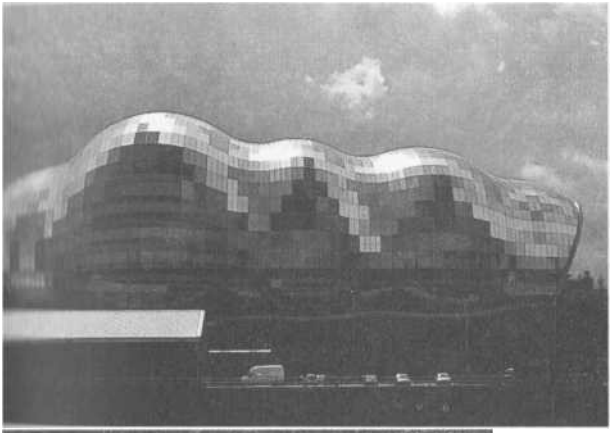
picturii figurative şi cea a unui ansamblu de pietre.

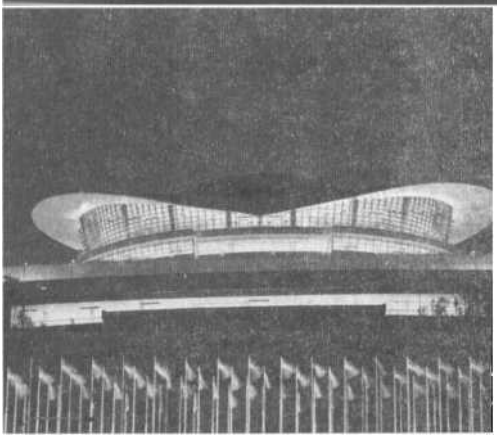
În al doilea rând, motivele pentru care ne plac sculpturile abstracte, şi, prin extensie, mesele şi coloanele, nu sunt în fond foarte diferite de motivele pentru care apreciem scenele figurative. Numim „frumoase” operele care aparţin ambelor genuri, atunci când reuşesc să ne evoce acele atribute ale fiinţelor omeneşti sau animale care ni se par atrăgătoare şi semnificative.

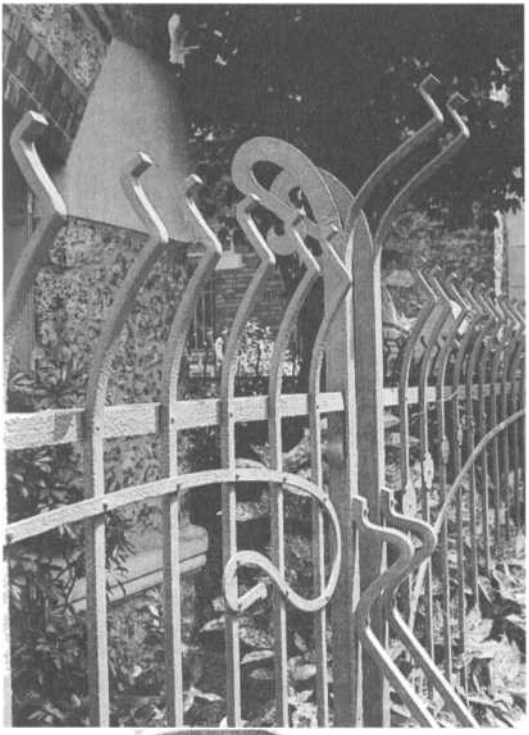
5.

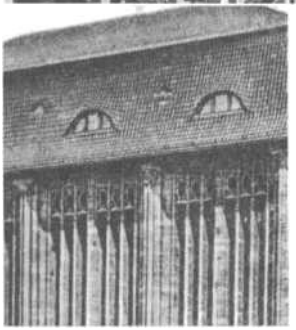
Imediat ce începem să privim, descoperim destule aluzii la formele vii în mobila şi casele din jur. Vedem pinguini în urcioarele de apă şi personaje corpolente şi emfatice în ceainice, căprioare graţioase în pupitre şi siluete bovine în mesele de sufragerie.

Un ochi obosit şi sceptic ne studiază de pe acoperişul magazinului Wertheim din Berlin, proiectat de Alfred Messel, iar picioare de insecte









Arici, *gângănii*, *ochi fi picioare*:

În sensul acelor de ceasornic, începând din stânga sus: Foster şi Asociaţii, Centrul de arte Sage, Gateshead, 2005

Hijjas Kasturi, Centrul de conferinţe, Purtajaya, 2003

Alfred Messel, magazinul Wertheim, Berlin, 1904

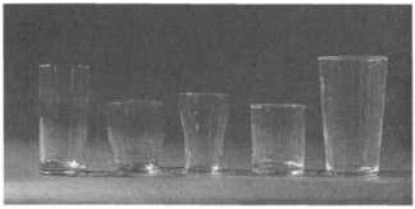
Hector Guimard, Castelul Béranger, Paris, 1896 răsturnate păzesc Castelul Béranger din Paris. O gânganie agresivă stă la pândă în Centrul de conferinţe Purtajaya

din Malaysia şi o creatură mai blândă, asemănătoare cu ariciul, în Centrul de arte Sage din Gateshead.

Chiar şi în ceva atât de modest precum literele de pe o pagină tipărită putem detecta personalităţi bine conturate, despre ale căror vieţi şi speranţe am putea scrie fără mare efort o povestire. Spinarea dreaptă şi ţinuta alertă a literei „f” în fontul Helvetica sugerează o persoană f f

Helvetica Poliphilus punctuală, curată şi optimistă, în timp ce verişoara sa din Poliphilus, cu capul lăsat în jos şi trăsături moi, pare somnoroasă, prostuţă şi meditativă. S-ar putea să aibă un destin trist.

Într-un magazin de articole pentru bucătărie putem găsi un sortiment de tipologii la fel de viu. Paharele cu picior par generic feminine, deşi



această categorie include, deopotrivă, matroane cu inima bună, nimfete şi intelectuale, în timp ce paharele de apă, mai masculine, numără în rândul lor tăietori de lemne şi funcţionari rigizi.

Tradiţia de a compara mobila şi clădirile cu fiinţele vii datează din vremea autorului roman Vitruvius, care a alăturat fiecăruia dintre cele trei stiluri clasice un arhetip uman sau divin din mitologia greacă. Coloana dorică, cu capitelul ei simplu şi profilul robust, îşi avea echivalentul în Hercule, eroul musculos şi războinic; coloana ionică, având cartuşele şi baza decorate, corespundea zeiţei mature şi nepăsătoare Hera; iar coloana corintică, cea mai complicat înfrumuseţată din cele trei şi cea cu profilul cel mai înalt şi mai suplu, îşi găsea modelul în frumoasa zeitate adolescentină Afrodita.

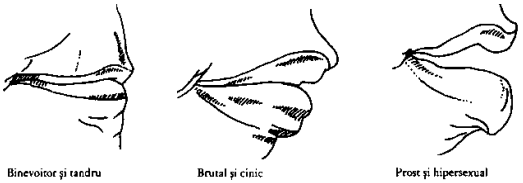
În cinstea lui Vitruvius am putea, în timpul călătoriilor cu maşina, să ne jucăm găsind stâlpilor de

susţinere ai podurilor corespondenţi bipezi. Putem astfel vedea o femeie voioasă şi sedentară susţinând un pod, în timp ce altul se sprijină pe un contabil nervos, cu aer autoritar.

Dacă putem judeca personalitatea obiectelor în funcţie de nişte trăsături aparent minuscule (o schimbare de câteva grade a unghiului buzei, la un pahar de vin, înseamnă trecerea de la modestie la aroganţă) este pentru că aceasta e prima capacitate pe care o dobândim în relaţia cu oamenii, cărora le atribuim caractere bazându-ne pe aspecte microscopice ale pielii şi musculaturii lor. Expresia unui ochi devine din spăsită arogantă, printr-o mişcare ce este, în sens mecanic, neplauzibil de mică. Grosimea unei monede separă o sprânceană, pe care o considerăm îngrijorată, de o alta, care ni se pare preocupată, sau o gură care arată proasta dispoziţie, de cea care sugerează suferinţa. Un pseudoom de ştiinţă elveţian, Johann Kaspar Lavater, şi-a dedicat viaţa tocmai codificării acestor variaţii infinitezimale; tratatul său în patru volume intitulat *Eseuri asupra fizionomiei* (1783) analiza aproape toate conotaţiile imaginabile ale trăsăturilor faciale

Ce înseamnă feţele:

Johann Kaspar Lavater, *Eseuri asupra fizionomiei*, 1783



şi includea desene ale unei palete exhaustive de bărbii, orbite, frunţi, guri şi nasuri, cu adjective explicative în dreptul fiecărei ilustraţii.

Bogăţia de informaţii pe care suntem obişnuiţi să le

deducem studiind fiinţele vii explică, în parte, intensitatea sentimentelor pe care le generează stiluri arhitectonice concurente. Când doar un milimetru separă o expresie letargică a gurii de una binevoitoare, este de înţeles cât de importantă este diferenţa dintre două forme de fereastră sau două contururi de acoperiş. Face parte din natura noastră să fim discriminatorii când vine vorba despre înţelesul obiectelor printre care trăim, aşa cum suntem cu feţele oamenilor cu care ne petrecem timpul.

Dacă simţim că o clădire este neatrăgătoare, poate însemna pur şi simplu că nu ne place temperamentul creaturii sau omului pe care îl recunoaştem vag în construcţia sa – tot aşa cum atunci când spunem despre un alt edificiu că este „frumos”, parcă simţim prezenţa unui personaj care ne-ar plăcea dacă ar lua o formă vie. Ceea ce căutăm într-o

Cu cine am vrea să fim prieteni?

operă de arhitectură nu este, până la urmă, prea departe de ceea ce căutăm la un prieten. Obiectele pe care le descriem ca fiind frumoase sunt versiuni ale oamenilor pe care îi iubim.

6.

Chiar atunci când obiectele nu seamănă deloc cu oamenii, ne este uşor să ne imaginăm ce fel de caractere umane ar putea avea.

Atât de fină este priceperea noastră de a detecta asemănări cu fiinţele umane în volume, texturi şi culori, încât putem interpreta un caracter în cea mai umilă dintre forme. O linie este un exemplu elocvent. O linie dreaptă semnalează o persoană stabilă şi plictisitoare, una ondulată pare elegantă şi calmă, iar una zigzagată, supărată şi confuză.

Priviţi spetezele a două scaune. Ambele par să exprime o anumită stare de spirit. Speteaza curbată vorbeşte despre seninătate şi chef de joacă, iar cea dreaptă despre seriozitate şi logică. Şi totuşi niciuna dintre ele nu

Imită o formă umană. Mai degrabă, cele două speteze reprezintă în mod abstract două temperamente diferite. O bucată dreaptă de lemn se comportă în mediul său aşa cum o persoană stabilă, lipsită de imaginaţie, s-ar purta în viaţa personală, în timp ce meandrele unei bucăţi curbate corespund, oricât de aproximativ, eleganţei nepăsătoare a unui suflet imperturbabil de dandy.

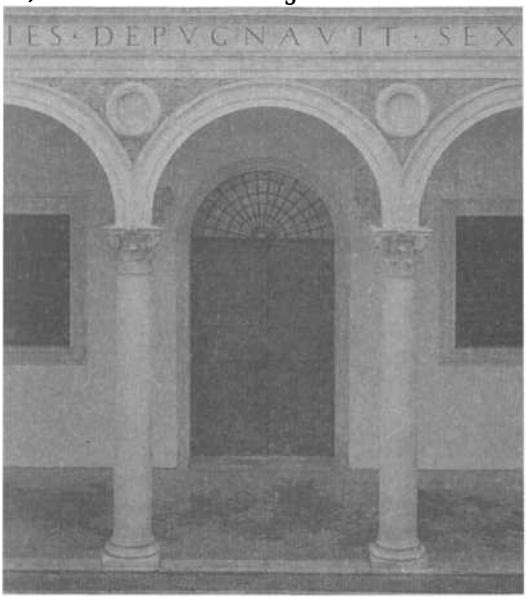
Uşurinţa cu care putem lega lumea psihologică de cea exterioară, vizuală şi senzorială, ne îmbogăţeşte limbajul cu metafore. Spunem despre cineva că e sucit sau tenebros, moale sau tare. Putem să avem o inimă oţelită sau o dispoziţie albastră. Putem compara o persoană cu un material precum betonul ori cu o culoare, de pildă roşu, şi suntem siguri că am transmis astfel ceva din personalitatea sa.

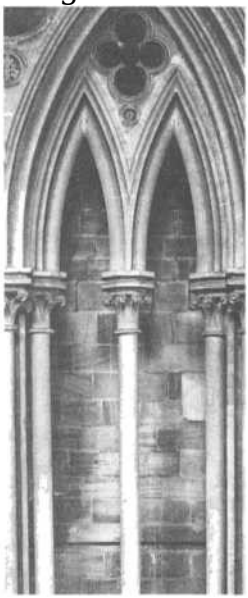
Psihologul german Rudolf Arnheim a cerut cândva studenţilor lui să descrie o căsătorie fericită şi una nefericită, exclusiv prin desen. Deşi ni

Două poveşti despre viaţa în cuplu din Rudolf Arnheim, *Gândirea vizuală*, 1969

s-ar putea părea dificil să ghicim cum au sunat instrucţiunile lui Arnheim bazându-ne doar pe mâzgălelile care au rezultat, de fapt, aceste mâzgăleli sunt destul de grăitoare şi reuşesc să redea, uimitor de bine, trăsăturile celor două tipuri de relaţii. Într-un caz, curbele blânde oglindesc cursul paşnic şi continuu al unei uniuni pline de iubire, iar în celălalt, crestele răsucite violent par o stenografie vizuală de insulte sarcastice şi uşi trântite.

Dacă până şi nişte desene simple pe o bucată de hârtie pot vorbi precis şi fluent despre stările noastre psihice, atunci când în joc sunt clădiri întregi.





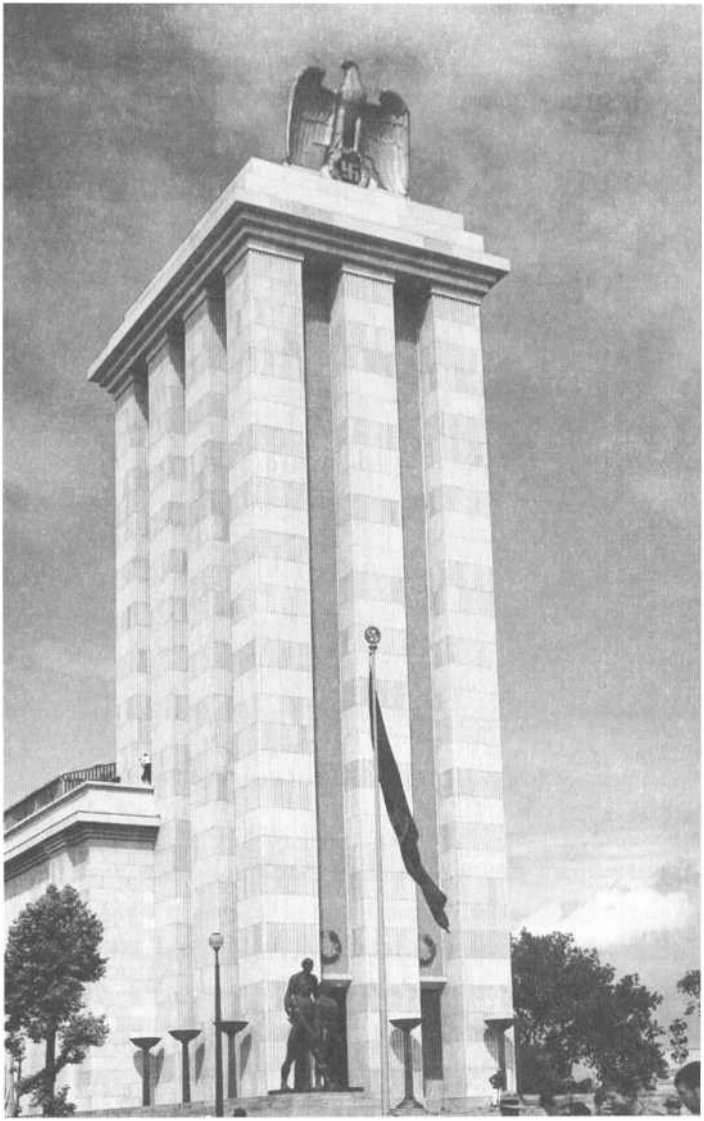
Temperamente contrastante:

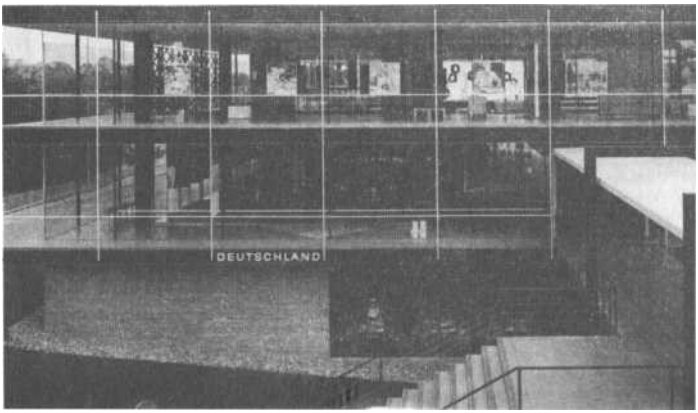
Stânga: Palatul Ducal, Urbino, 1479; dreapta: Catedrala din Bayeux, 1077

potenţialul expresiv creşte exponenţial. Arcele ascuţite ale Catedralei din Bayeux transmit ardoare şi

intensitate, în timp ce omoloagele lor rotunjite din curtea Palatului Ducal din Urbino întrupează serenitate şi prestanţă. Aşa cum o persoană înfruntă provocările vieţii, arcele palatelor rezistă la presiuni venite din toate direcţiile, evitând crizele spirituale şi efuziunile emoţionale spre care catedrala pare fatalmente atrasă.

Ducând exerciţiul lui Arnheim mai departe, dacă ni s-ar cere să producem imagini metaforice ale Germaniei în două momente istorice diferite ale ei, ca stat fascist şi ca republică democrată, şi dacă ni s-ar permite să folosim piatra, oţelul şi sticla în locul unui simplu creion, probabil că nu ne-am descurca mai bine decât au făcut-o Albert Speer şi Egon Eiermann când au creat pavilioanele naţionale pentru Expoziţiile Mondiale de dinainte şi de după cel de-al Doilea Război Mondial. Proiectul lui Speer





pentru Târgul de la Paris din 1937 făcea apel la metafore vizuale esenţiale ale puterii: înălţimea, masa şi umbră. Chiar dacă am ignora emblema guvernului care îl sponsorizase, tot am simţi ceva ameninţător, agresiv şi sfidător emanând din acest colos neoclasic înalt de 500 de picioare. După 21 de ani şi un război, în Pavilionul German pe care l-a proiectat pentru Expoziţia Mondială de la Bruxelles din 1958, Egon Eiermann avea să recurgă la o triadă de metafore foarte diferite: orizontalitate pentru a sugera calmul, luminozitate pentru a implica blândeţea şi transparenţă pentru a evoca democraţia.

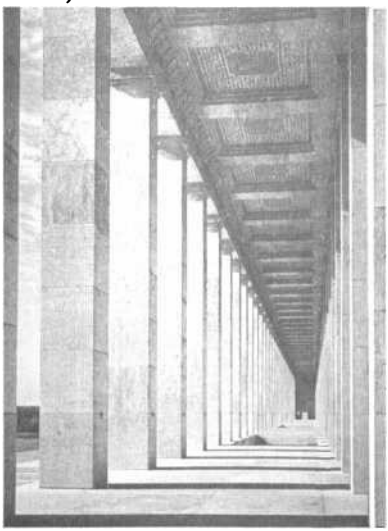
Atât de elocvente sunt, aşadar, materialele şi culorile, încât o faţadă poate fi făcută să exprime cum ar trebui guvernată o ţară şi pe ce principii ar trebui să se bazeze politica ei externă. Ideile politice şi etice pot fi înscrise în tâmplăria ferestrelor şi mânerele uşilor. Până şi ceva atât de abstract precum o cutie de sticlă pe un soclu de piatră poate aduce un imn liniştii şi civilizaţiei.

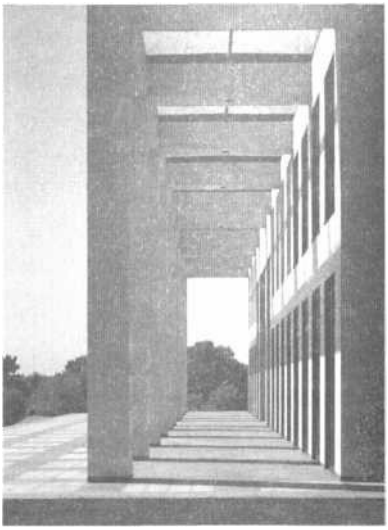
7.

Există şi a treia cale prin care obiectele şi clădirile transmit un mesaj, o cale pe care am înţelege-o dacă Ambasadorul Germaniei la Washington ne-ar invita la cină. Aşezată pe un deal împădurit situat în partea nord-vestică a capitalei americane, reşedinţa sa este o structură impunătoare, având un aer formal şi clasic, cu pereţii exteriori îmbrăcaţi în calcar alb şi cei interiori dominaţi de podele de marmură, uşi de stejar şi mobilă din piele şi oţel.

Dacă, înainte de masă, am fi conduşi pe verandă pentru un pahar de vin scânteietor din regiunea Rinului şi un cârnăcior, în timp ce gazdele noastre ne-ar descrie, într-o engleză perfectă şi cu o politeţe impecabilă, diverse obiective aflate la orizont, am remarca – dacă avem suficientă conştiinţă istorică – ceva atât de neaşteptat şi de şocant încât ni s-ar tăia răsuflarea. Şi nu siluetele clădirilor din oraş ne-ar produce o asemenea

Sus: Albert Speer, Pavilionul German, Expoziţia Mondială, Paris, 1937 Jos: Egon Eiermann, Pavilionul Republicii Federale Germania, Expoziţia Mondială, Bruxelles, 1958





Stânga: Albert Speer, galerie, Zeppelinfeld, Nürnberg, 1939

Dreapta: Oswald Matthias Ungers, Reşedinţa Ambasadorului Germaniei.

Washington, DC, 1995

uimire, ci însuşi porticul, care ne-ar povesti la ureche despre procesiuni cu torţe, parade militare şi saluturi de război. Atât prin dimensiuni, cât şi prin formă, elevaţia posterioară a Reşedinţei Ambasadorului Germaniei seamănă îngrijorător de mult cu o galerie concepută de Albert Speer pentru spaţiul de paradă de la Nürnberg.

Clădirile ne vorbesc în multe feluri; o fac şi prin trimiteri, ca nişte citate – adică fac referiri şi ne trezesc amintiri ale contextelor în care le-am mai văzut, pe ele, pe corespondentele sau modelele lor. Comunică producând asocieri. Părem incapabili să privim clădirile sau piesele de mobilier fără a le lega de circumstanţele istorice şi personale în care le vedem; prin urmare, stilurile arhitectonice şi decorative devin, pentru noi, suveniruri emoţionale ale momentelor şi locurilor în care le-am întâlnit.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Ochii şi mintea noastră dovedesc atâta atenţie, încât cel mai mic detaliu poate să elibereze o amintire. Într-un

font Art Deco, burta umflată a lui

Stânga: C.F.A. Voysey, Moorcrag, Cumbria, 1899

Dreapta: Stallarholmen, lângă Mariefred, Suedia, cca. 1850

„B” sau falca deschisă a lui „G” sunt suficiente pentru a ne inspira reverii ale unor femei cu părul scurt şi melon ori ale unor afişe care ne invită să plecăm în vacanţă la Palm Beach sau Le Touquet.

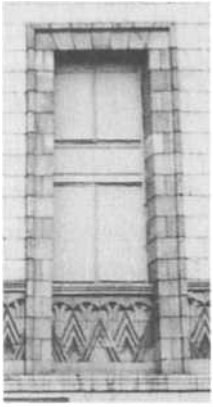
Aşa cum copilăria poate fi readusă la viaţă de parfumul unui detergent sau al unei ceşti de ceai, o întreagă cultură se poate ivi din unghiurile câtorva linii. Un acoperiş de ţiglă în pantă abruptă duce cu gândul instantaneu la mişcarea engleză Arts and Crafts, iar unul în formă de gambrel poate, la fel de rapid, să provoace amintiri legate de istoria Suediei şi de vacanţele petrecute în arhipelagul din sudul Stockholmului.

Trecând pe lângă cinematograful Carlton, pe strada londoneză Essex, putem remarca ferestrele ciudate, egiptene. Acest termen stilistic ne vine în minte pentru că la un moment dat, în trecutul nostru – poate într-o seară când am urmărit un documentar despre Egiptul antic în timpul cinei – ochii noştri au luat notă de unghiurile în care sunt aşezaţi pilonii porţilor de la intrarea în templele din Karnak, Luxor şi Philae. Faptul că putem regăsi acest detaliu pe jumătate uitat, pentru a-l lega de îngustimea

unei ferestre urbane, depune mărturie pentru procesul sinaptic prin care subconştientul nostru poate stăpâni informaţia şi poate face conexiuni pe care eul nostru conştient este, probabil, incapabil să le articuleze.

Stânga: Templul lui Isis, Philae, cca. 140 î.Hr.

Dreapta: George Cole, Cinematograful Carlton, Essex Road, Londra, 1930



Mizând pe capacitatea noastră de asociere, arhitecţii îşi pot ondula arcele şi ferestrele, încrezători că se va înţelege referirea la Islam. Îşi pot căptuşi coridoarele cu plăci de lemn natur, pentru a face o aluzie recognoscibilă la stilul rustic, nepretenţios. Pot instala balustrade groase şi albe la balcoane, ştiind că aceste vile de pe malul mării vor vorbi despre transatlantice şi viaţa nautică.

Un aspect mai îngrijorător al asociaţiilor îl constituie însă natura lor arbitrară, felul în care ne pot face să

emitem un verdict asupra unor obiecte sau clădiri bazându-se pe raţiuni ce nu ţin de virtuţile sau defectele lor specific arhitectonice. Ajungem să judecăm mai degrabă ceea ce simbolizează ele, decât ceea ce sunt de fapt.

Putem decide să urâm goticul de secol XIX, de exemplu, fiindcă în acest stil era construită casa în care am petrecut o studenţie nefericită, sau să înjurăm neoclasicismul (ilustrat de reşedinţa Ambasadorului Germaniei şi de opera arhitectului Karl Friedrich Schinkel) fiindcă a avut nenorocul să fie preferatul naziştilor.

Ca dovadă că stilurile arhitectonice şi stilistice cad deseori victime unor asociaţii nefavorabile, trebuie să remarcăm faptul că, în cele mai multe cazuri, e nevoie doar de timp ca ele să-şi recapete farmecul. Dispariţia fizică a câtorva generaţii ne permite să privim obiecte sau clădiri fără prejudecăţile care apasă asupra mai tuturor epocilor. Cu trecerea timpului, putem contempla o statuetă din secolul al XVII-lea reprezentând-o pe Fecioara Maria fără a fi tulburaţi de imaginea unor iezuiţi prea zeloşi sau de cea a rugurilor Inchiziţiei. În timp, putem accepta şi iubi stilul rococo în sine fără să-l vedem ca pe un simbol al acelei decadenţe aristocratice căreia i-a pus capăt răzbunarea revoluţionară. În timp, vom fi probabil în stare să stăm pe veranda reşedinţei ambasadorului Germaniei şi să admirăm formele mândre şi îndrăzneţe ale porticului fără să fim bântuiţi de viziunea trupelor naziste şi a procesiunilor cu torţe.

Putem defini nişte obiecte ca fiind cu adevărat frumoase dacă sunt înzestrate cu suficiente calităţi interioare pentru a face faţă proiecţiilor noastre pozitive sau negative. Ele întrupează virtuţi, nu ni le amintesc doar. Ele pot, astfel, să supravieţuiască originilor lor temporale sau geografice şi să-şi comunice intenţiile şi după ce publicul lor iniţial a dispărut. Îşi pot afirma atributele independent de fluxul şi refluxul asociaţiilor noastre nedrept de generoase sau de critice.

8.

În ciuda potenţialului expresiv al obiectelor şi clădirilor, rareori se discută despre ceea ce ne comunică. Ne simţim, se pare, mai în siguranţă dacă ne referim la originile lor istorice şi la artificii stilistice, decât dacă le analizăm înţelesurile antropomorfe, metaforice sau evocatoare. Este, în continuare, ciudat să iniţiezi o conversaţie despre ceea ce are de spus o clădire.

Poate că ar fi mai uşor dacă trăsăturile arhitecturale ar fi legate într-un mod mai explicit de afirmaţiile pe care le fac – dacă ar exista un dicţionar, de pildă, care să coreleze sistematic materialele şi formele cu emoţii şi idei. Un asemenea dicţionar ar oferi analize foarte utile ale materialelor (aluminiu şi oţel, teracotă şi beton), precum şi ale stilurilor şi dimensiunilor (pentru fiecare unghi de acoperiş imaginabil şi fiecare grosime şi tip de coloană). Ar include paragrafe despre semnificaţia liniilor convexe şi concave, despre înţelesul sticlei reflectorizante şi al celei simple.

Dicţionarul ar semăna cu cataloagele uriaşe care oferă arhitecţilor informaţii cu privire la instalaţiile de iluminare şi feronerie, însă, în loc să se concentreze, ca acestea, asupra performanţei mecanice şi conformităţii cu normele de construcţie, ar lămuri implicaţiile expresive ale fiecărui element dintr-o compoziţie arhitectonică.

În preocuparea sa pentru detaliu, dicţionarul ar recunoaşte faptul că modificarea unui singur cuvânt poate schimba tot sensul unui poem şi, în mod similar, impresia pe care ne-o produce o casă poate fi transformată când un buiandrug simplu de calcar este înlocuit cu unul cu curbură fracţionată, făcut din cărămidă. Cu ajutorul unei asemenea lucrări de referinţă, am putea deveni cititori – şi scriitori – mai conştienţi ai mediului în care trăim.

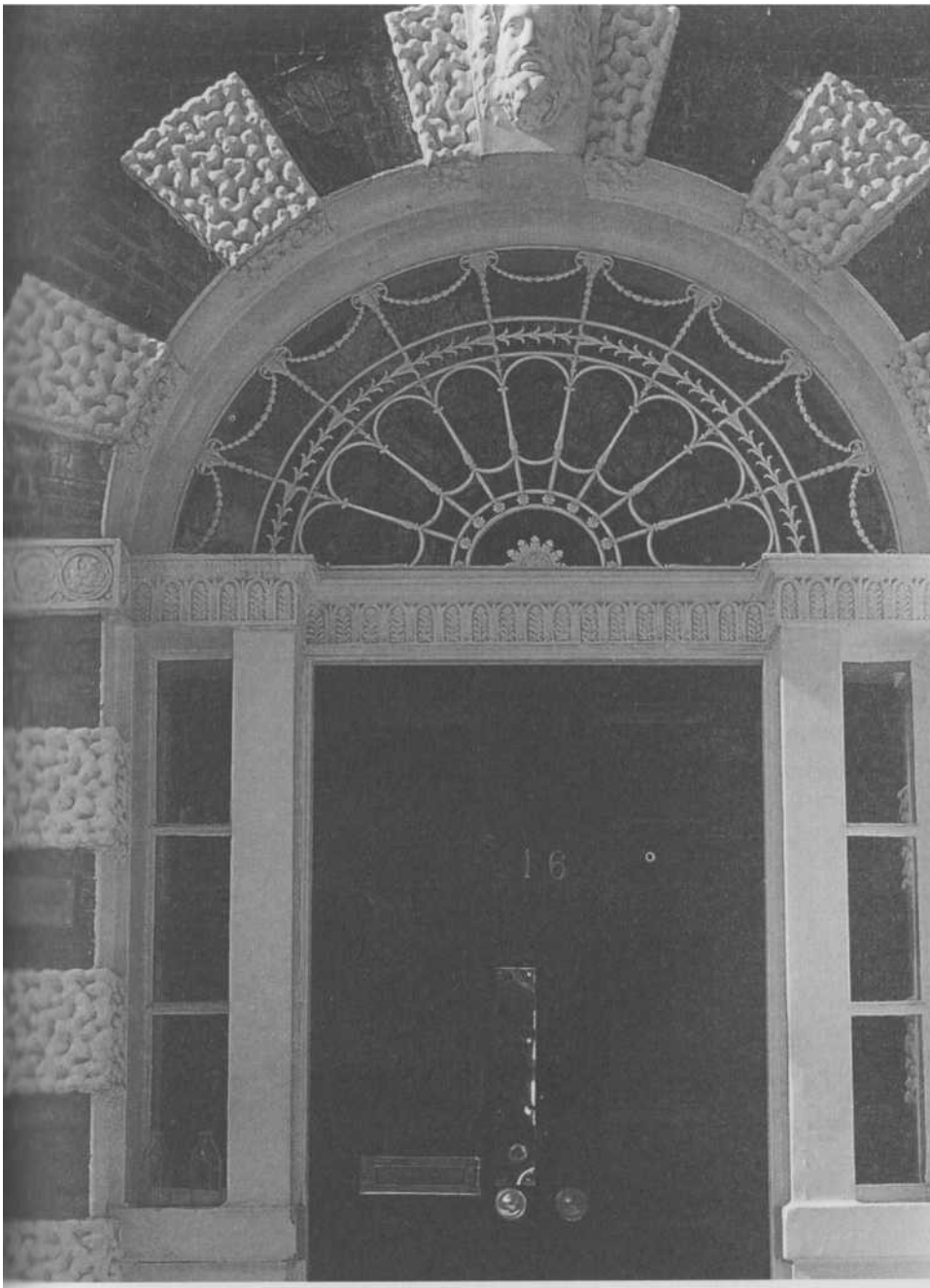
9.

Oricât de folositor ar fi, însă, un astfel de manual, care să ne traducă despre ce vorbeşte arhitectura, el nu va fi niciodată în stare să explice de ce anumite clădiri par să

vorbească *frumos*.

La urma urmei, clădirile pe care le admirăm sunt cele care, într-o varietate de moduri, proslăvesc valorile pe care le considerăm meritorii – adică acelea care, prin materiale, forme sau culori, se referă la calităţi pozitive legendare, precum prietenia, bunătatea, subtilitatea, forţa şi inteligenţa, în noi, simţul frumosului se îngemănează cu modul în care înţelegem o viaţă fericită. Căutăm asocieri cu ideea de pace în dormitoarele noastre, metafore ale generozităţii şi armoniei în scaune, un aer cinstit şi direct în robinete. Putem fi impresionaţi de o coloană care întâlneşte cu graţie un acoperiş, de trepte de piatră roase de timp care ne sugerează înţelepciune şi de o uşă în stil georgian care denotă spirit ludic şi curtoazie prin fereastra în formă de evantai.

Stendhal a oferit expresia cea mai cristalină a legăturii intime dintre gustul vizual şi valorile noastre, atunci când a scris „Frumuseţea este

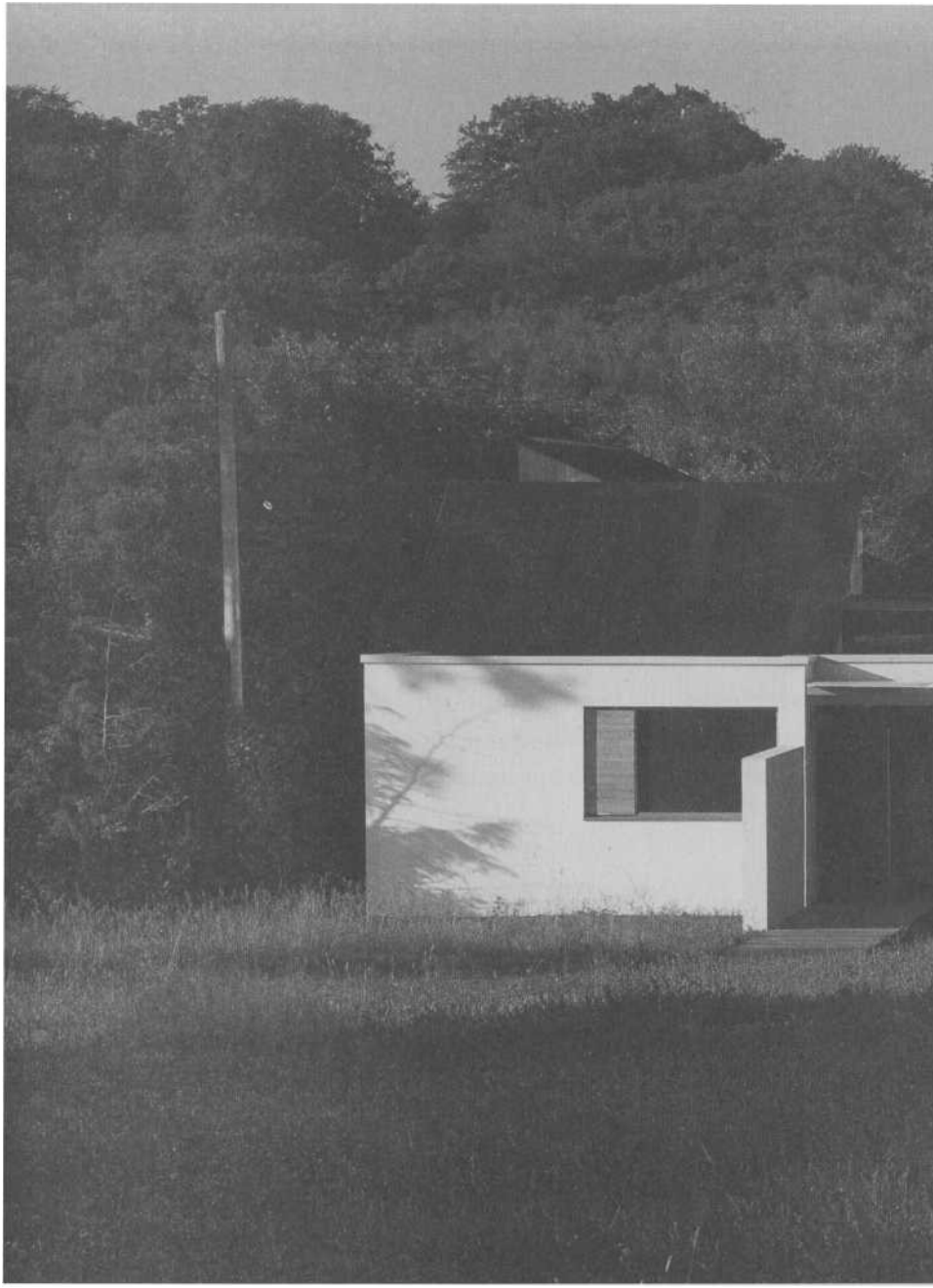


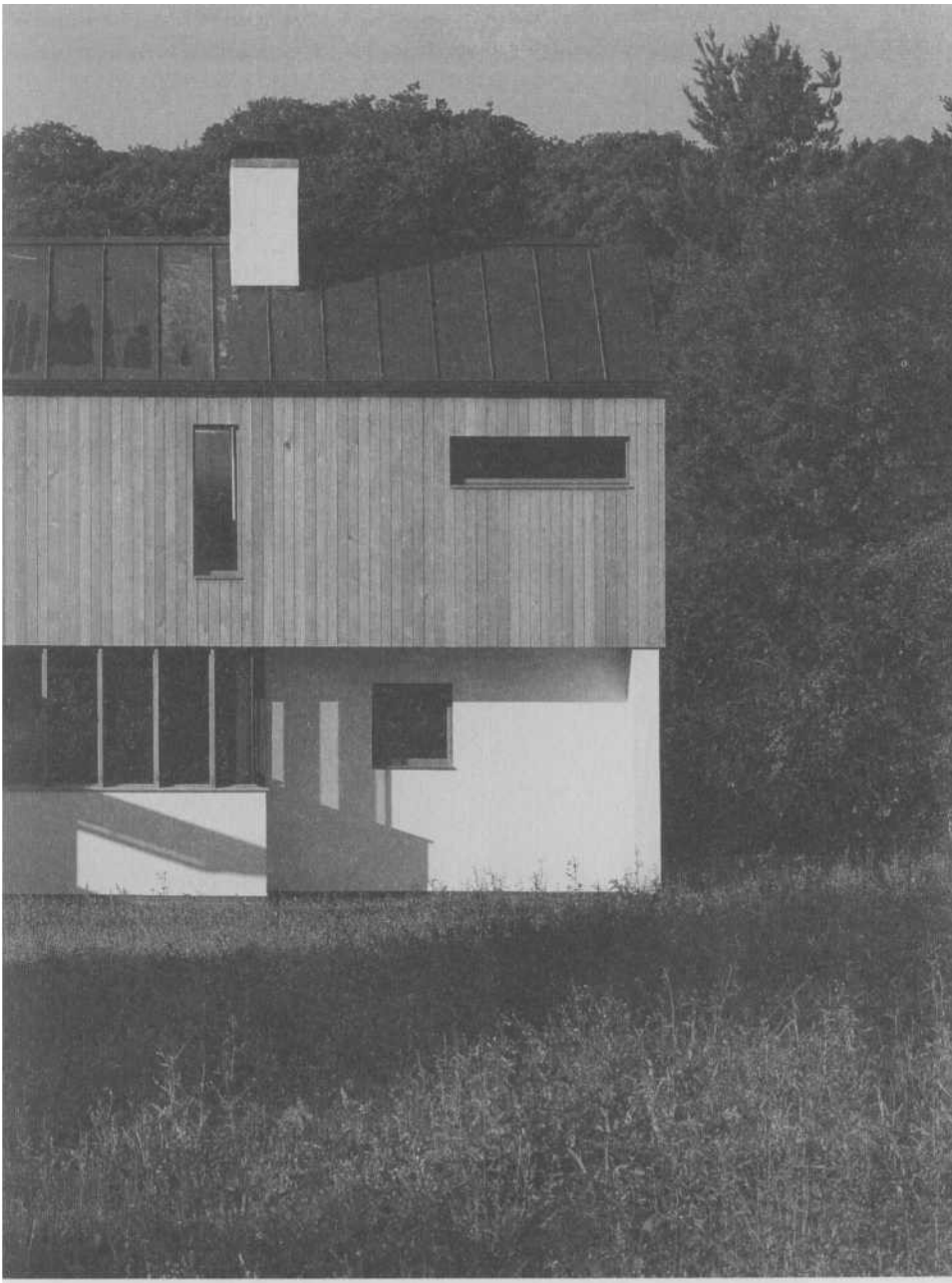
O promisiune a chefului de joacă și a curtoaziei:
Thomas Leverton, fereastră în evantai, Bedford Square, 1783

promisiunea fericirii”. Acest aforism are calitatea de a face deosebirea între dragostea noastră pentru frumuseţe şi preocuparea academică pentru estetică, pe care o înlocuieşte cu acele calităţi de care avem nevoie pentru a prospera ca fiinţe omeneşti depline. Dacă marea preocupare a vieţii noastre este căutarea fericirii, pare firesc ca ea să constituie şi tema esenţială la care se referă frumuseţea.

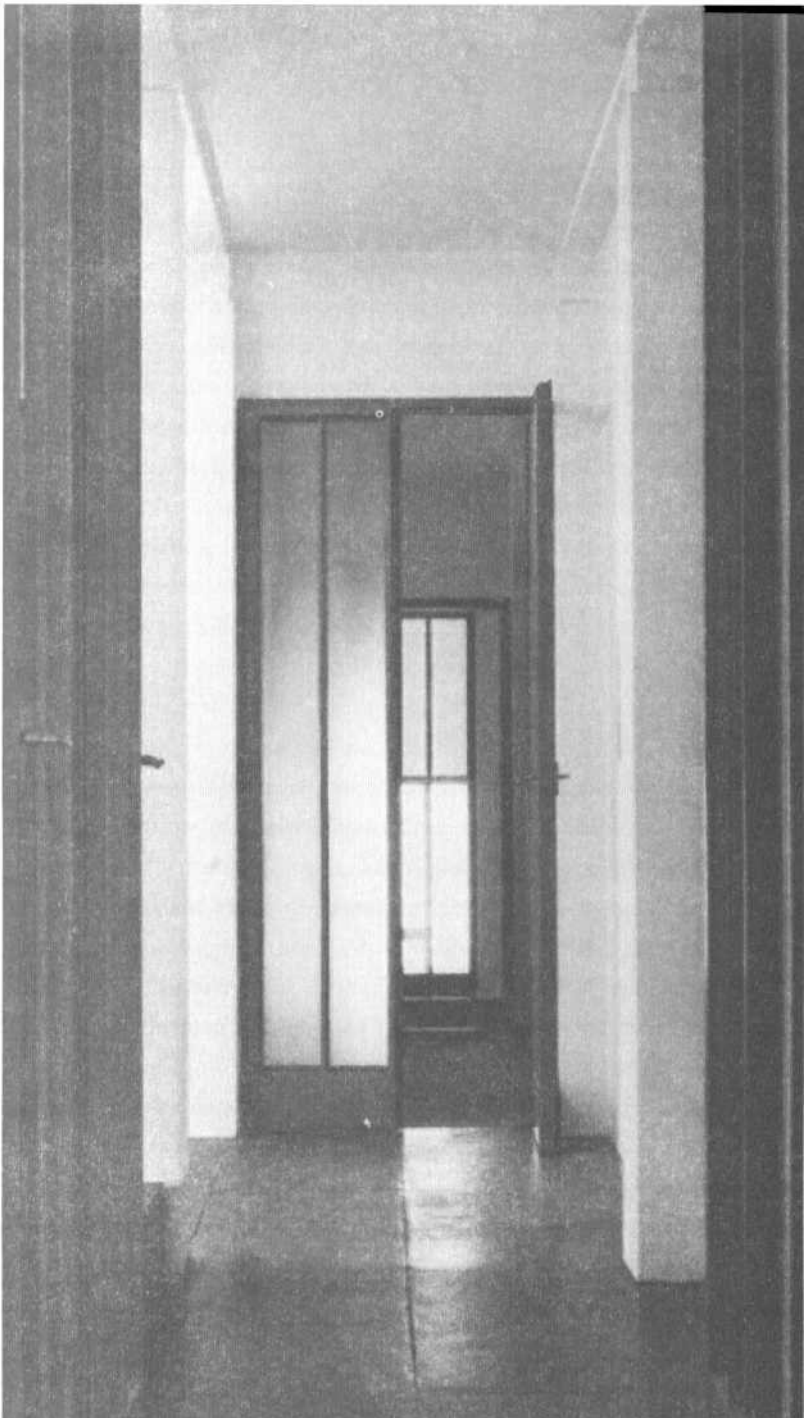
Dar cum Stendhal era sensibil la complexitatea condiţiilor pe care le punem fericirii, s-a abţinut cu înţelepciune să menţioneze vreun tip anume de frumuseţe. Căci, în definitiv, putem considera vanitatea la fel de atrăgătoare ca graţia, ori agresiunea la fel de incitantă ca respectul. Folosind cuvântul cuprinzător „fericire”, Stendhal a lăsat loc paletei largi de ţeluri pe care oamenii le urmăresc. Înţelegând că omenirea va fi întotdeauna la fel de împărţită în privinţa gusturilor vizuale, cât şi a celor etice, el nota „Există tot atâtea stiluri de frumuseţe câte viziuni ale fericirii”.

A numi frumoasă o operă de arhitectură sau design înseamnă a o recunoaşte ca redare a unor valori esenţiale pentru înflorirea noastră, o transsubstanţiere a idealurilor noastre individuale într-un mediu material.





Fiecare stil arhitectonic vorbeşte despre un înţeles al fericirii:
John Pardey, casa Duckett, New Forest, 2004



h fu GO CD
h
CD Pû ICD
Memorie
1.

Dacă este adevărat că mobilele şi clădirile pe care le descriem ca frumoase evocă aspecte ale fericirii, am putea să ne întrebăm totuşi de ce considerăm necesară o asemenea evocare. E destul de uşor de înţeles de ce dorim ca unele calităţi, precum demnitatea şi claritatea, să joace un rol în viaţa noastră; dar este mai puţin clar de ce am avea nevoie ca obiectele din jurul nostru să ne vorbească despre aceste calităţi. De ce ar conta ce are să ne spună mediul înconjurător? De ce să se chinuie arhitecţii să proiecteze clădiri care să comunice anumite sentimente şi idei şi de ce suntem afectaţi negativ într-o măsură atât de mare de locuri în care simţim că reverberează aluzii greşite? De ce suntem vulnerabili, neplăcut de vulnerabili, la ceea ce ne spun spaţiile în care locuim?

2.

Putem atribui sensibilitatea noastră pentru ambianţă unei trăsături îngrijorătoare a psihologiei umane: adăpostim în noi mai multe euri diferite şi nu ne identificăm cu toate deopotrivă, astfel că, aflaţi în anumite stări de spirit, ne plângem că ne-am fi înstrăinat de ceea ce considerăm a fi eul nostru adevărat.

Din păcate, eul pe care îl regretăm în acele momente, adică acea parte pretins autentică, spontană şi creativă a caracterului nostru, nu vine când îl chemăm. Avem acces la acest eu într-o măsură umilitor de mică, în funcţie de locurile în care se întâmplă să ne aflăm, de culoarea cărămizilor, de înălţimea tavanelor şi de înfăţişarea străzilor. Într-o cameră de hotel strangulată de trei şosele, ori într-o pustietate cu blocuri-turn decrepite, optimismul nostru şi încrederea în sensul vieţii se scurg ca apa dintr-un vas fisurat. Putem începe să uităm că am avut vreodată ambiţii sau motive de a ne simţi plini de energie şi

speranţe.

Ne bazăm indirect pe lucrurile din jur şi le cerem să întrupeze dispoziţiile şi ideile pe care le respectăm, şi apoi să ni le reamintească. Ca un fel de mulaj psihologic, clădirile noastre trebuie să ne ţină legaţi de o viziune pozitivă a eului nostru. Aşezăm în jurul nostru forme materiale care să ne comunice de ce avem nevoie – şi riscăm tot timpul să uităm că avem nevoie – pe dinăuntru. Aşteptăm ca tapetele, băncile, picturile şi străzile să oprească dispariţia eului nostru autentic.

Avem, în schimb, tendinţa să onorăm cu termenul de „acasă” acele locuri a căror înfăţişare se potriveşte şi o legitimează pe a noastră. „Acasă” nu trebuie să ne ofere o reşedinţă permanentă sau suficient spaţiu pentru a ne depozita hainele, ca să merite acest nume. Dacă vorbim despre „acasă” când ne referim la o clădire înseamnă pur şi simplu că-i recunoaştem armonia cu preţiosul nostru cântec interior. „Acasă” poate fi un aeroport sau o bibliotecă, o grădină sau un restaurant.

Dragostea noastră pentru acasă este, la rândul său, o recunoaştere a faptului că identitatea noastră nu e autodeterminată. Avem nevoie de un cămin în sens psihologic, aşa cum avem nevoie de unul în sens fizic: pentru a compensa o vulnerabilitate. Avem nevoie de un refugiu în care să ne ancorăm stările de spirit, fiindcă o mare parte din lume se opune credinţelor noastre. Avem nevoie de camere care să ne prezinte versiuni dezirabile ale eului nostru şi să ţină în viaţă ceea ce este important şi evanescent în noi.

3.

Marile religii ale lumii sunt cele care s-au preocupat cel mai mult de rolul jucat de mediu în determinarea identităţii şi, deşi nu prea au construit locuri în care să dormim, au arătat cea mai mare simpatie pentru nevoia noastră de a avea un cămin.

Însuşi principiul fundamental al arhitecturii religioase îşi are originea în ideea că locul în care ne aflăm

determină în ce suntem capabili să credem. Oricât am fi de convinşi, la nivel intelectual, de devotamentul pe care îl purtăm unei credinţe, pentru susţinătorii arhitecturii religioase prezentăm garanţii doar atunci când clădirile noastre afirmă în mod continuu această credinţă. În pericol de a fi corupţi de pasiunile noastre şi duşi pe drumuri greşite de comerţ şi de flecăreala societăţilor în care trăim, avem nevoie de locuri în care valorile exterioare să ne încurajeze şi să ne îndeplinească aspiraţiile. Putem fi mai aproape sau mai departe de Dumnezeu, în funcţie de ce e reprezentat pe pereţi şi pe tavane. Avem nevoie de paneluri din aur şi lapislazuli, de ferestre din sticlă colorată şi grădini cu pietriş greblat, imaculat, pentru a rămâne fideli celor mai sincere părţi din noi înşine.

4.

Acum câţiva ani, prins de o ploaie londoneză torenţială şi având vreo două ore de pierdut fiindcă tocmai mi se contramandase prânzul cu un prieten, m-am adăpostit într-un bloc de sticlă fumurie şi granit de pe Victoria Street, sediul din Westminster al companiei McDonald’s. În restaurant, atmosfera era solemnă şi concentrată. Clienţii mâncau singuri, în timp ce citeau ziarul sau se holbau la plăcile cafenii de faianţă, mestecând atât de sever şi sacadat, încât, prin comparaţie, dispoziţia generală dintr-un staul la ora mesei ar fi părut convivială şi manierată.

Decorul făcea să pară absurde tot felul de idei: că fiinţele omeneşti ar putea fi generoase unele cu altele, fără să aştepte ceva în schimb; că relaţiile pot fi, uneori, sincere; că viaţa merită, poate, să fie îndurată… Adevăratul talent al acestui restaurant era acela de a genera anxietate. Lumina dură, sunetul intermitent pe care îl scoteau cartofii congelaţi când erau aruncaţi în cuva de ulei şi comportamentul frenetic al personalului te făceau să te gândeşti la singurătate şi la lipsa de sens a existenţei într-un univers haotic şi violent. Unica soluţie era să continui să mănânci, în încercarea de a compensa

disconfortul produs de locul în care erai nevoit să o faci.

Prânzul meu a fost tulburat însă de sosirea a vreo 30 de adolescenţi finlandezi, nefiresc de înalţi şi de blonzi. Şocul de a se afla atât de departe în sud şi de a schimba zăpada pe ploaie le indusese o bună dispoziţie extremă, pe care o exprimau luptându-se cu paiele de băut, izbucnind în cântece înflăcărate şi cărându-se reciproc în cârcă – spre stupoarea personalului, care nu ştia dacă să condamne acest comportament sau să îl respecte ca pe o promisiune a unui apetit vorace.

Determinat de finlandezii cei volubili să-mi scurtez vizita în mod precipitat, mi-am curăţat masa şi m-am dus în piaţeta adiacentă restaurantului, unde am remarcat pentru prima dată cum se cuvine formele bizantine incongruente şi impunătoare ale Catedralei Westminster, campanila sa din cărămidă roşie şi albă avântându-se 87 de metri în cerul ceţos al Londrei.

Mânat de ploaie şi de curiozitate, am intrat în holul cavernos, scufundat într-un întuneric de catran, pe care se proiectau o mie de candele votive, cu flăcările lor aurii pâlpâind pe mozaicuri şi reprezentări sculptate ale Drumului Crucii. Mirosea a tămâie şi se auzeau rugăciuni murmurate. În centrul navei, atârna de tavan un crucifix înalt de zece metri, cu Iisus de o parte şi mama sa de cealaltă parte. În jurul altarului înalt, un mozaic îl înfăţişa pe Cristos pe tron în ceruri, înconjurat de îngeri, cu picioarele odihnindu-i-se pe un glob, iar mâinile-i strângând o cupă plină de sângele său.

Larma facilă a lumii exterioare fusese înlocuită de uimire şi linişte. Copiii stăteau lipiţi de părinţii lor şi priveau în jur cu un aer de respect confuz. Vizitatorii vorbeau în şoaptă, instinctiv, ca şi cum ar fi fost scufundaţi într-un vis colectiv din care nu voiau să se trezească. Anonimatul străzii se traducea, aici, într-un tip special de intimitate. Tot ce e grav în natura umană părea să iasă la suprafaţă: gânduri despre limite şi infinit, despre neputinţă şi sublim. Această operă de piatră dădea relief lucrurilor

compromise şi plictisitoare, stârnind în oameni dorul de a se ridica la un asemenea nivel de perfecţiune.

Ce putem crede și unde?
Stânga: Colectivul de arhitecți Elsom, Pack și Roberts, McDonald's, Ashdown House, Victoria Street, Londra, 1975
Dreapta: John Francis Bentley, nava, Catedrala Westminster, Londra, 1903

După zece minute petrecute în catedrală, o seamă de idei care ar fi fost de neconceput în lumea de afară începeau să pară raţionale. Sub influenţa marmurei, a mozaicurilor, a întunericului şi a mirosului de tămâie, devenea şi mai plauzibil că Iisus a fost fiul lui Dumnezeu şi că a păşit pe Marea Galilee. În prezenţa statuilor de alabastru înfăţişând-o pe Fecioara Maria, suprapuse pe ritmuri de marmură roşie, verde şi albastră, nu era de mirare să te gândeşti că un înger ar putea alege în orice moment să coboare printre straturile dense de cumulus londonez, să intre în navă printr-o fereastră, să sune o trâmbiţă de aur şi să anunţe, în limba latină, un eveniment celest iminent.

Concepte care ar fi sunat dement la doar 40 de metri mai încolo, în compania adolescenţilor finlandezi şi a cuvelor de ulei fierbinte, reuşiseră – prin intermediul unei opere arhitectonice – să capete semnificaţie şi măreţie supremă.

5.

Primele încercări de a crea spaţii specific creştine, clădiri destinate să-i ajute pe ocupanţii lor să se apropie de adevărurile din Evanghelii, au apărut la circa 200 de ani după naşterea lui Cristos. Pe pereţii de ipsos ai unor camere cu tavan jos, aflate dedesubtul străzilor păgâne ale Romei, artişti amatori au pictat la flacăra lumânărilor reprezentări brutale ale

Ruperea pâinii, Catacomba din Priscilla, Roma, secolul al III-lea î.Hr.

Întâmplărilor din viaţa lui Iisus, într-un stil primitiv,

care i-ar fi onorat pe studenţii mai puţin înzestraţi ai unei şcoli de artă.

Aceste catacombe creştine sunt însă cu atât mai mişcătoare, cu cât sunt mai lipsite de coerenţă. Ele ne arată impulsuri arhitectonice şi artistice în stare genuină, lipsite de rafinamentul pe care-l asigură talentul sau banii. Ne fac să descoperim că, în absenţa marilor patroni ai artelor şi a marilor maeştri, fără îndemânare şi fără resurse demne de menţionat, credincioşii simt întotdeauna nevoia să mâzgălească simbolurile paradisului lor pe pereţii umezi ai pivniţelor – pentru a-şi asigura o ambianţă care să le întărească adevărurile interioare.

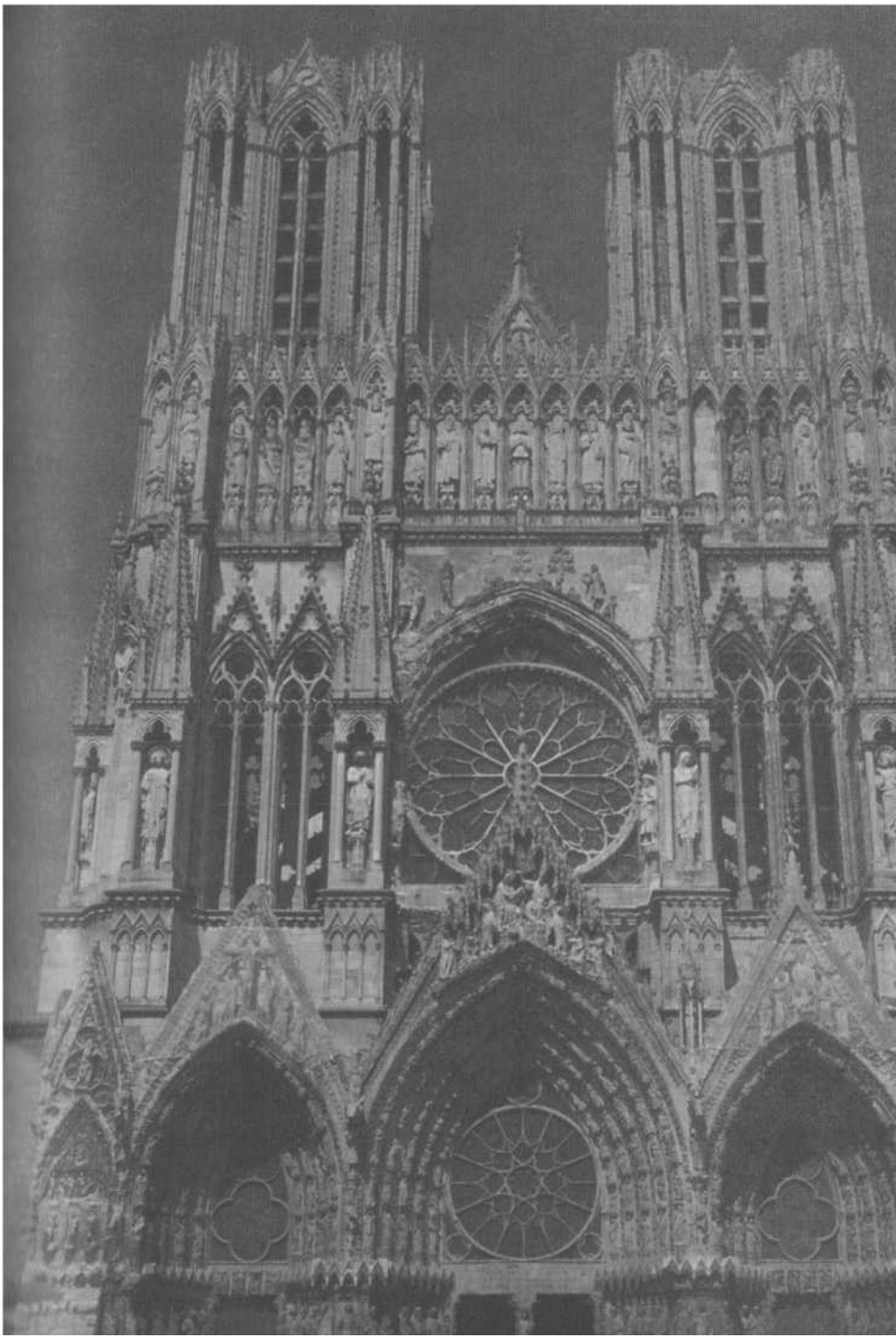
Începând cu anul 379 d.Hr., când împăratul Theodosius cel Mare a instaurat creştinismul ca religie oficială a Romei, arhitecţii de biserici au fost liberi să creeze cămine pentru idealurile lor, la scară mai mare. Aspiraţiile lor au ajuns la apoteoză în perioada catedralelor, a acelor bijuterii gigantice din piatră şi sticlă destinate să dea viaţă Paradisului din cărţile sfinte.

În ochii omului medieval, o catedrală era casa lui Dumnezeu pe pământ. Căderea în păcat a lui Adam tulburase, poate, ordinea firească a cosmosului, făcând lumea un loc al viciilor şi al dezordinii, dar între pereţii catedralei, frumuseţea originală, geometrică a Grădinii Raiului fusese recreată. Lumina care străluceа prin vitralii o prefigura pe aceea care va radia în viaţa viitoare. Înăuntrul cavernei sfinte, cuvintele din Cartea Revelaţiei nu mai păreau îndepărtate şi bizare, ci palpabile şi imediate.

Dacă facem astăzi turul catedralelor, cu aparatele de filmat şi ghidurile pentru turişti în mâini, putem simţi ceva ce contravine laicităţii noastre practice: o dorinţă ciudată şi stânjenitoare de a cădea în genunchi şi de a diviniza o fiinţă tot atât de puternică şi de sublimă pe cât suntem noi de mici şi de neadaptaţi. Sigur că această reacţie nu i-ar fi surprins pe constructorii catedralei, fiindcă ei s-au străduit să obţină tocmai un asemenea abandon al autosuficienţei

umane, scopul pereţilor eterici şi al tavanelor dantelate pe care le-au realizat fiind să facă neliniştile metafizice nu doar posibile, ci irezistibile pentru inimile cele mai oţelite.

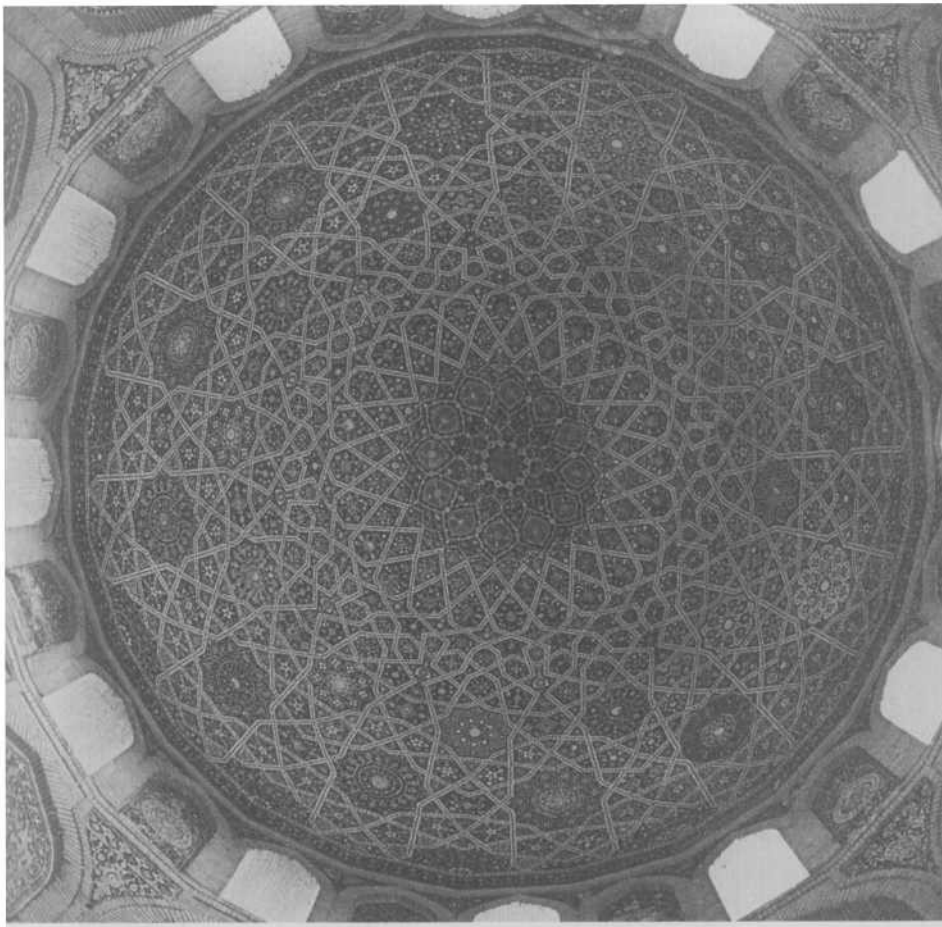
Pe pagina alăturată: faţada vestică, Catedrala din Reims, după 1254

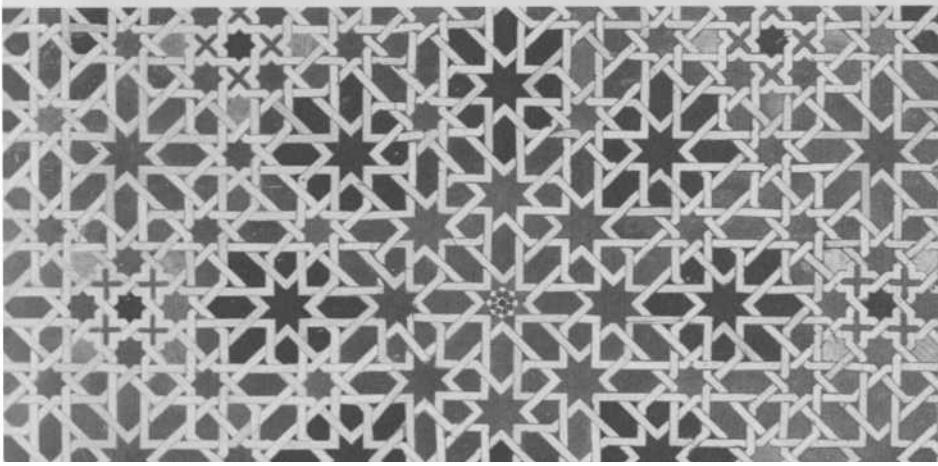


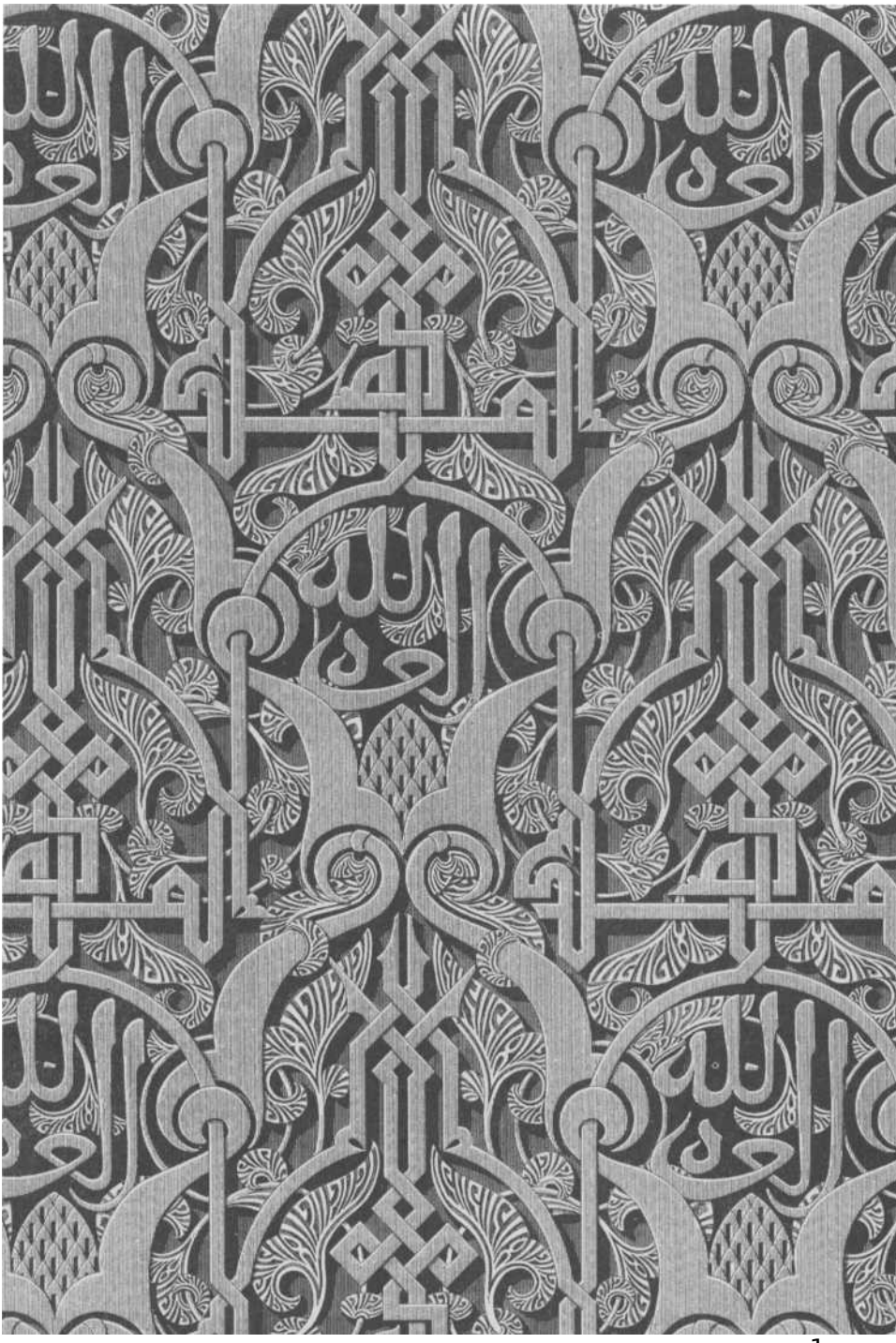
Arhitecţii şi artiştii care lucrau în serviciul Islamului timpuriu erau şi ei mânaţi de dorinţa de a crea un fundal fizic care să întărească ideile religiei lor. Susţinând că Dumnezeu este izvorul întregii cunoaşteri, Islamul a pus mare accent pe calităţile divine ale matematicii. Artizanii musulmani acopereau pereţii caselor şi moscheilor cu secvenţe repetitive de geometrii fine şi complicate, prin care se putea aduce mai aproape infinita înţelepciune a lui Dumnezeu. Această ornamentaţie, care pe un covor sau pe o cană era o încâlceală plăcută, devenea halucinatorie dacă era aplicată la scara unei săli întregi. Ochii obişnuiţi să vadă doar obiectele practice şi plictisitoare ale vieţii de zi cu zi puteau să descopere, într-o astfel de cameră, o lume lipsită de orice asociere cu cotidianul. Puteau simţi simetria, fără să fie totuşi în stare să înţeleagă logica din spatele ei. Asemenea opere păreau produsul unei minţi lipsite de limitările noastre omeneşti, a unei puteri superioare neatinse de grosolănia umană şi, în consecinţă, demnă de un respect necondiţionat.

Arhitecţii islamici îşi înscriau religia nu doar simbolic, ci şi literal pe clădirile pe care le proiectau. Coridoarele Palatului Alhambra al regilor Nasrid includ citate din textele sfinte, gravate pe paneluri într-o înflorită scriere kufică. „În numele lui Dumnezeu cel iertător. El este Dumnezeu unul, Dumnezeu întregul. El nici nu a zămislit, nici nu a fost zămislit. Şi nimeni nu e asemenea Lui”, spune un imn ce înconjoară, la nivelul ochilor, o sală de recepţii. În camera principală a complexului, Torre de la Cautiva a atârnat un panou pe care sunt litere întreţesute cu forme geometrice şi vegetale, în modele de o complexitate fosforescentă. *Al-mulk li-llah* („Puterea e a lui Dumnezeu”), declara peretele, picioruşele literelor fiind prelungite astfel încât să formeze arce semicirculare care străbat, încrucişează şi se întrepătrund cu limburile unei a doua inscripţii, ce proclama *Al-izz li-llah* („Gloria e a lui Dumnezeu”) – cuvintele şi imaginile împreună reamintesc privitorilor de scopul existenţei islamice.

Sus: cupola Mausoleului lui Turabeg Khanum, Kunya, Urgench, 1370 Jos: plăci de faianţă, Alcázar, Sevilla, secolul al XIV-lea







Şi în creştinismul, şi în islamismul timpuriu, teologii aveau de la arhitectură pretenţii atât de ciudate pentru urechile moderne, încât merită o examinare mai amănunţită: ei susţineau că orice clădire frumoasă trebuie să aibă puterea de a ne îmbogăţi, moral şi spiritual. Ei credeau că o ambianţă rafinată nu ne poate corupe şi nu reprezintă un prilej de lene pentru cei decadenţi, ba mai mult, ne poate îndrepta spre perfecţiune. O clădire frumoasă ar putea să ne întărească hotărârea de a fi buni.

În spatele acestei afirmaţii stătea o altă credinţă uluitoare: aceea a echivalenţei dintre tărâmul vizual şi cel etic. Arhitectura atrăgătoare era considerată o versiune a bunătăţii într-un idiom nonverbal, iar cea urâtă, o versiune materială a răului. Astfel, un mâner de uşă nedecorat, care ne mulţumeşte prin simplitatea sa, putea funcţiona simultan ca un memento al virtuţilor seriozităţii şi moderaţiei, aşa cum aşezarea delicată a unei plăci de sticlă în rama unei ferestre putea ascunde o predică pe tema blândeţii.

Echivalarea morală a frumuseţii cu bunătatea a conferit arhitecturii seriozitate şi importanţă, într-un sens nou. În fond, a admira patina nobilă a unei duşumele din lemn vechi nu mai era o simplă delectare provocată de o piesă de decoraţiune interioară. Reprezenta o lecţie despre dreptate.

Primii teologi sugerau că am putea chiar să-l înţelegem mai bine pe Dumnezeu prin intermediul frumuseţii, fiindcă El a creat toate lucrurile frumoase din lume: cerul la răsărit, pădurile, animalele, precum şi lucruri mai casnice: un fotoliu graţios, un vas cu lămâi şi o rază a soarelui de după-amiază care străluceşte prin jaluzele de bumbac pe o masă de bucătărie. În contact cu clădirile atrăgătoare, am putea să ne apropiem de rafinamentul, inteligenţa, bunătatea şi armonia creatorului lor suprem. În secolul al XI-lea, filosoful musulman Ibn Sina scria că a admira un mozaic fără cusur, ordonat şi simetric însemna în acelaşi timp să recunoşti gloria divină,

căci „Dumnezeu se află la originea tuturor lucrurilor frumoase”.

Pagina alăturată: Ibn al-Jayvăb, panou decorativ din ghips, camera principală, Torre de la Cautiva, Palatul Alhambra, cca. 1340 *Al-mulk h-llah* = „Puterea e a lui Dumnezeu”; *Al-îzz li-llab* = „Gloria e a lui Dumnezeu”.

În secolul al XIII-lea şi vorbind dintr-o perspectivă teologică complet diferită, Robert Grosseteste, Episcop de Lincoln, ne cerea să ne imaginăm „o casă frumoasă, acest univers de frumuseţe. Gândiţi-vă la un obiect frumos sau la altul. Apoi daţi la o parte cuvintele «unul» şi «altul» şi gândiţi-vă ce anume face aceste obiecte să fie frumoase. Încercaţi să vedeţi ce este Frumuseţea în sine… Dacă reuşiţi, îl veţi vedea pe Dumnezeu însuşi, Frumuseţea care se află în toate lucrurile frumoase”.

O a doua pledoarie importantă în favoarea vizualului, datorată primilor teologi, susţinea că este mai uşor să devii un slujitor credincios al lui Dumnezeu mai degrabă *privind* decât *citind*. Teologii argumentau că omenirea ar putea fi modelată mai eficient de arhitectură decât de Scriptură. Fiindcă suntem creaturi înzestrate cu simţuri, principiile spirituale au mai multe şanse să întărească sufletele dacă ne sunt transmise prin ochi şi nu prin intelect Putem învăţa mai multe despre umilinţă privind un aranjament de plăci de faianţă decât studiind Evangheliile, după cum putem afla mai multe despre natura bunătăţii dintr-un vitraliu, decât dintr-o carte sfântă. Departe de a fi un lux şi un răsfăţ, a-ţi petrece timpul în spaţii frumoase se considera a fi parte din strădania de a deveni o persoană onorabilă.

8.

Arhitectura laică nu avea vreo ideologie clar definită de apărat, nici texte sacre din care să citeze şi nici zei pe care să-i venereze, însă, ca şi corespondenta ei religioasă, avea puterea de a-i modela pe cei care intrau în orbita ei. Gravitatea cu care religiile au tratat uneori decorarea ambientală ne invită să acordăm o importanţă egală

decorării locurilor profane, căci şi ele pot oferi un cămin părţilor bune din noi înşine.

Cei care susţineau că ar trebui urmărită frumuseţea arhitecturală, fie ea laică sau religioasă, îşi justificau, până la urmă, ambiţiile apelând la acelaşi fenomen: incapacitatea omului de a înflori în aceeaşi măsură indiferent de camera în care este pus.

Constructorii de case obişnuiţi se confruntau cu aceeaşi problemă ca arhitecţii Catedralei din Chartres şi ai moscheii lui Masjid-I Imam din Isfahan, chiar dacă bugetul lor semăna mai curând cu cel al pictorilor catacombelor romane. Şi într-un context laic, scopul nostru este să identificăm acele obiecte şi elemente decorative care se corelează cu anumite stări interioare utile, pe care ne încurajează să ni le cultivăm în noi înşine.

9.

Imaginaţi-vă că, la sfârşitul fiecărei zile, am putea să ne întoarcem într-o casă care seamănă cu cea din Rd, la nord de Stockholm. Programele noastre de lucru pot fi agitate şi pline de compromisuri, presărate cu întâlniri, strângeri de mână nesincere, conversaţie futilă şi birocraţie. Putem spune lucruri pe care nu le credem pentru a ne câştiga colegii de partea noastră şi putem deveni invidioşi şi nerăbdători să atingem scopuri de care, în fond, nu ne pasă.

Dar, odată rămaşi singuri, privind pe fereastra holului spre grădină şi spre întunericul tot mai dens de afară, putem, încet, să reintrăm în contact cu un sine mai autentic, care în tot acest timp a aşteptat în culise să ne terminăm de jucat rolurile. Florile pictate de o parte şi de alta a uşii stimulează părţile noastre subterane, ludice. Faldurile delicate ale perdelelor confirmă valoarea blândeţii. Podelele nepretenţioase, din lemn nelăcuit, ne cultivă interesul pentru o formă de fericire modestă şi cumsecade. Materialele din jurul nostru ne vorbesc despre cele mai înalte speranţe pe care le nutrim. În acest decor,

putem să ne apropiem de o stare de spirit definită prin integritate şi vitalitate. Putem să ne simţim eliberaţi pe dinăuntru. Într-un sens profund, putem să ne întoarcem acasă.

Fără să aibă nicio conotaţie divină, o mostră de arhitectură domestică poate totuşi să ne ajute să ne amintim de sinele nostru autentic.

Casa Näs, Rö, nordul oraşului Stockholm, cca. 1820

Nu e nevoie de o cameră întreagă, chiar şi un singur tablou ne poate ajuta să recuperăm părţi pierdute, dar semnificative din noi înşine.

Să luăm, de pildă, acea pictură minuţioasă a lui William Nicholson, ce înfăţişează un bol, o faţă de masă albă şi câteva păstăi de mazăre. Văzând tabloul prima oară, putem simţi o oarecare tristeţe, fiindcă înţelegem cât de mult ne-am îndepărtat de spiritul său meditativ, atent,

de modestia sa şi de modul în care valorizează frumuseţea şi nobleţea vieţii obişnuite.

În spatele dorinţei noastre de a poseda tabloul şi de a-l atârna acolo unde îl putem studia cu regularitate ar putea fi speranţa că, expunându-ne influenţei lui, am fi pătrunşi de calităţile pe care le are. Aşezându-l pe casa scărilor, am trece pe lângă el în fiecare seară înainte de culcare şi dimineaţa în drum spre serviciu, iar el ar trage la suprafaţă filamentele ascunse ale caracterului nostru, cu forţa unui magnet. Tabloul ne-ar ocroti o stare sufletească.

Preţuim anumite clădiri pentru capacitatea lor de a ne reechilibra firile prost construite şi de a ne stârni emoţii pe care angajamentele noastre predominante ne silesc să le sacrificăm. Sentimentele de competitivitate, invidie şi agresivitate nu prea au nevoie de explicaţii, dar senzaţia de umilinţă în mijlocul unui univers imens şi sublim, dorinţa de linişte la venirea serii sau aspiraţia către profunzime şi blândeţe – niciuna dintre ele nu îşi găseşte vreun corespondent stabil în peisajul nostru interior, o absenţă dureroasă care ar putea explica de ce dorim să impregnăm asemenea emoţii în structura caselor noastre.

Arhitectura poate reţine tendinţe tranzitorii şi timide, le poate amplifica şi le poate da consistenţă, înlesnindu-ne astfel accesul la o gamă de ţesături emoţionale pe care altfel le-am fi trăit doar accidental şi ocazional.

Nu trebuie să fie nimic nefiresc de dulce sau de casnic în stările sufleteşti ale spaţiilor domestice. Aceste spaţii ne pot vorbi cu aceeaşi promptitudine despre lucruri graţioase sau sumbre. Conceptul de acasă şi cel

William Nicholson, *Bol cu mazăre verde*, 1911

de frumuseţe nu sunt neapărat legate între ele; numim „acasă” orice loc care reuşește să ne ofere într-un mod mai consistent adevărurile importante pe care lumea largă le ignoră sau de care eurile noastre neatente şi nehotărâte se agaţă cu dificultate.

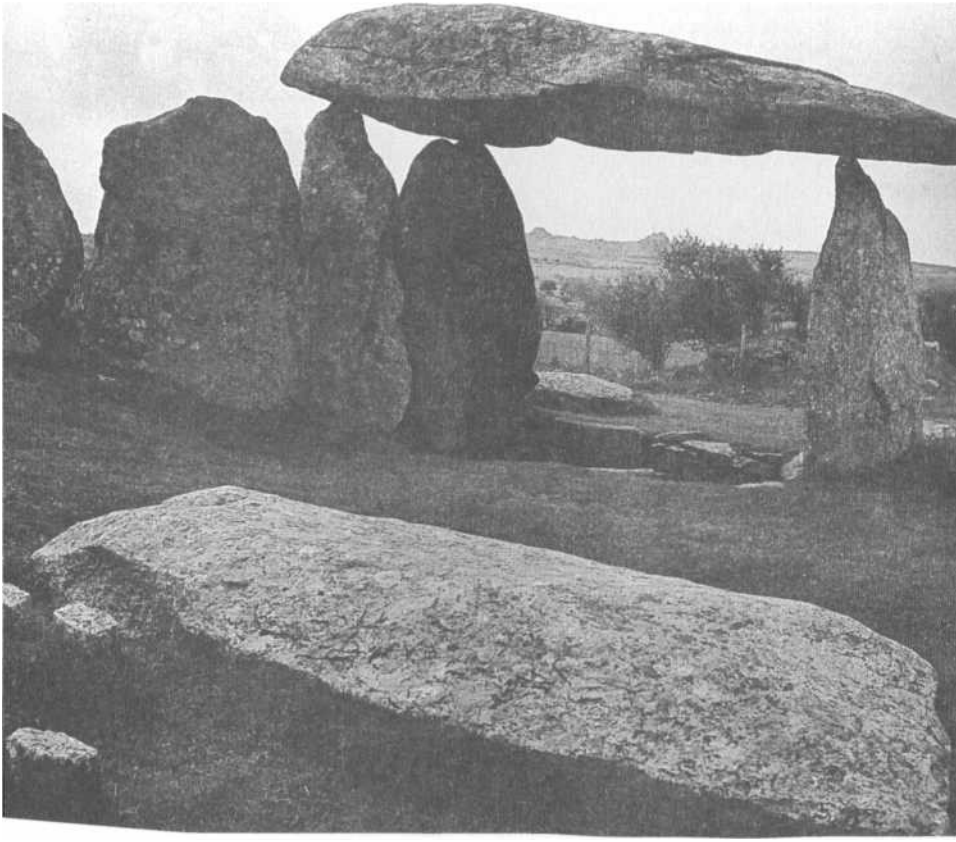
Construim aşa cum scriem: pentru a ţine socoteala lucrurilor care contează pentru noi.

11.

Dată fiind puterea evocatoare a arhitecturii, nu e o coincidenţă că în multe culturi ale lumii, cele mai timpurii şi mai semnificative opere au fost cele funerare.

Acum vreo 4.000 de ani, pe un deal aflat în partea de vest a comitatului Pembrokeshire, câţiva strămoşi neolitici au ridicat cu mâinile goale o serie de pietre gigantice, pe care le-au acoperit cu pământ pentru a marca locul în care era îngropată o rudă de-ale lor. Încăperea mortuară s-a pierdut cu timpul, la fel ca trupul şi chiar identitatea omului al cărui nume trebuie să fi fost cândva pronunţat cu veneraţie printre comunităţile de pe această margine umedă a Marii Britanii. Dar ceea ce a rămas neschimbat la aceste pietre este elocvenţa cu care transmit un mesaj comun tuturor formelor de arhitectură funerară, de la cavourile de marmură la altarele din lemn neprelucrat de pe marginea drumului, adică, „Aminteşte-ţi!”. Amărăciunea familiei de *ortostaţi* ciopliţi grosolan şi acoperiţi cu muşchi, veghind în singurătate asupra unui peisaj străbătut astăzi doar de oi şi de câte un excursionist ocazional, e sporită doar de conştiinţa faptului că nu ne amintim absolut nimic despre cel pe care-l comemorează – chiar dacă acest conducător şi-a dorit să nu fie uitat, cu o forţă care i-a inspirat pe cei din clanul său să ridice o boltă de 40 de tone în onoarea lui.

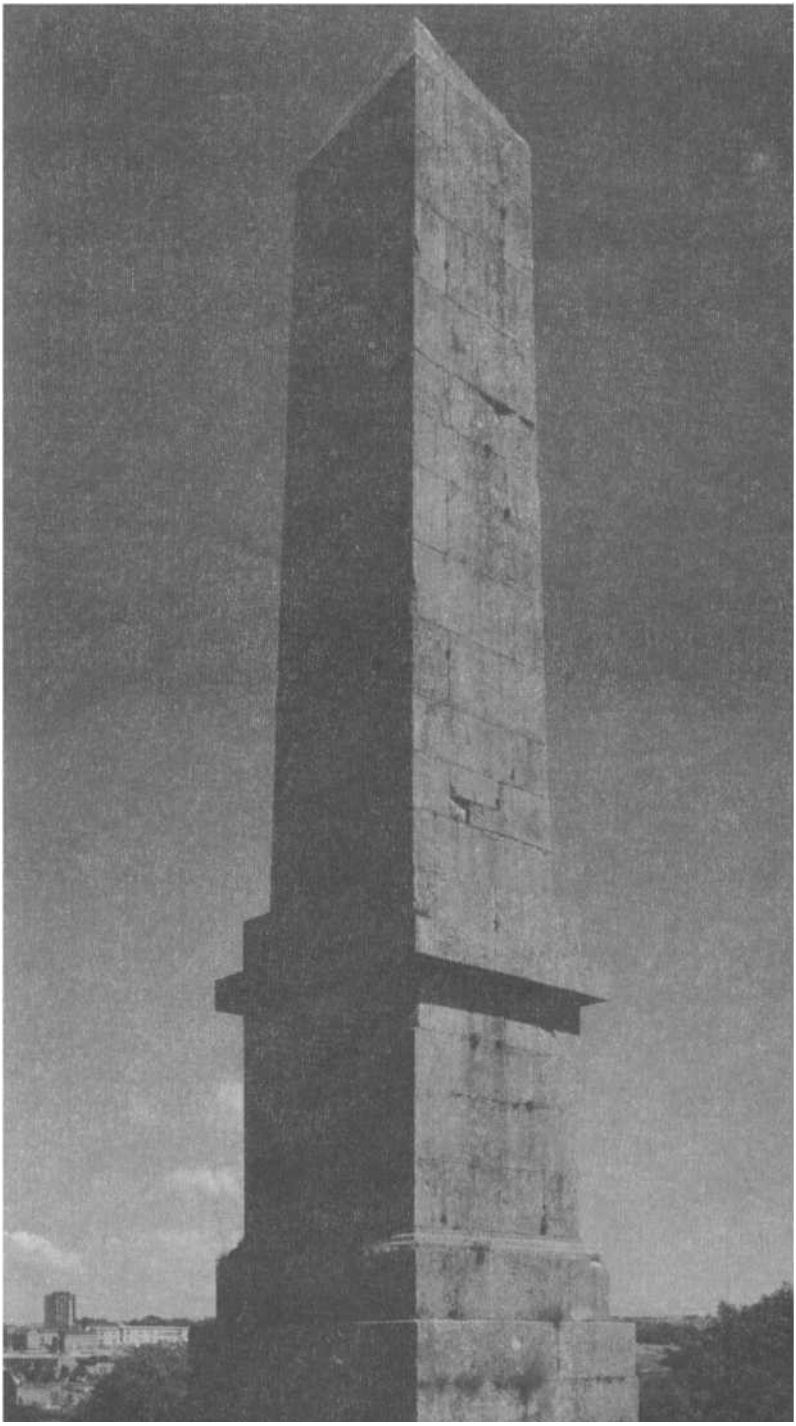
Teama de a nu uita ceva preţios poate să declanşeze în noi dorinţa de a înălţa o structură care să ne ţină laolaltă amintirile sub greutatea sa. Am putea chiar să urmăm exemplul Contesei de Mount Edgcumbe care.



Sus: Cameră de îngropăciune, Pentre Ifan, vestul comitatului Pembrokeshire, cca. 2000 î.Hr. Pe pagina alăturată: Altar pentru Cupidon, Plymouth, *ecu* 1790

spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, a dat comandă să se ridice un obelisc neoclasic înalt de 10 metri pe un deal de la periferia oraşului Plymouth, în memoria unui porc neobişnuit de sensibil pe nume Cupidon, pe care îl considera un prieten adevărat.

Dorinţa de a ne aminti este un motiv comun de a construi pentru vii şi pentru morţi. Aşa cum facem plăci comemorative ori ridicăm cavouri şi mausolee în memoria fiinţelor dragi pe care le-am pierdut, tot aşa construim şi decorăm clădiri care să ne ajute să ne amintim de părţi importante, dar efemere din noi înşine. Tablourile şi scaunele din căminele



noastre sunt echivalentele giganticilor tumuli de pe mormintele din Paleolitic – desigur, redimensionate pentru timpurile noastre şi adaptate necesităţilor vieţii de azi. Mobilierul nostru casnic este, şi el, un memorial al identităţii noastre.

12.

În mod ocazional şi cu un sentiment de culpabilitate putem simţi dorinţa de a crea o casă cu care să ne lăudăm în faţa celorlalţi. Însă pentru ca dorinţa de a construi să fie dominată de nevoia de a ne făli, ar trebui ca părţile noastre cele mai autentice să fie contaminate de egomanie. În formă pură, impulsul arhitectural pare să fie legat de dorul de a comunica şi de a comemora, un dor de a ne exprima în faţa lumii altfel decât prin cuvinte, prin limbajul obiectelor, al culorilor şi al cărămizilor: o ambiţie de a le arăta celorlalţi cine suntem şi, totodată, de a ne aminti nouă înşine cine suntem.

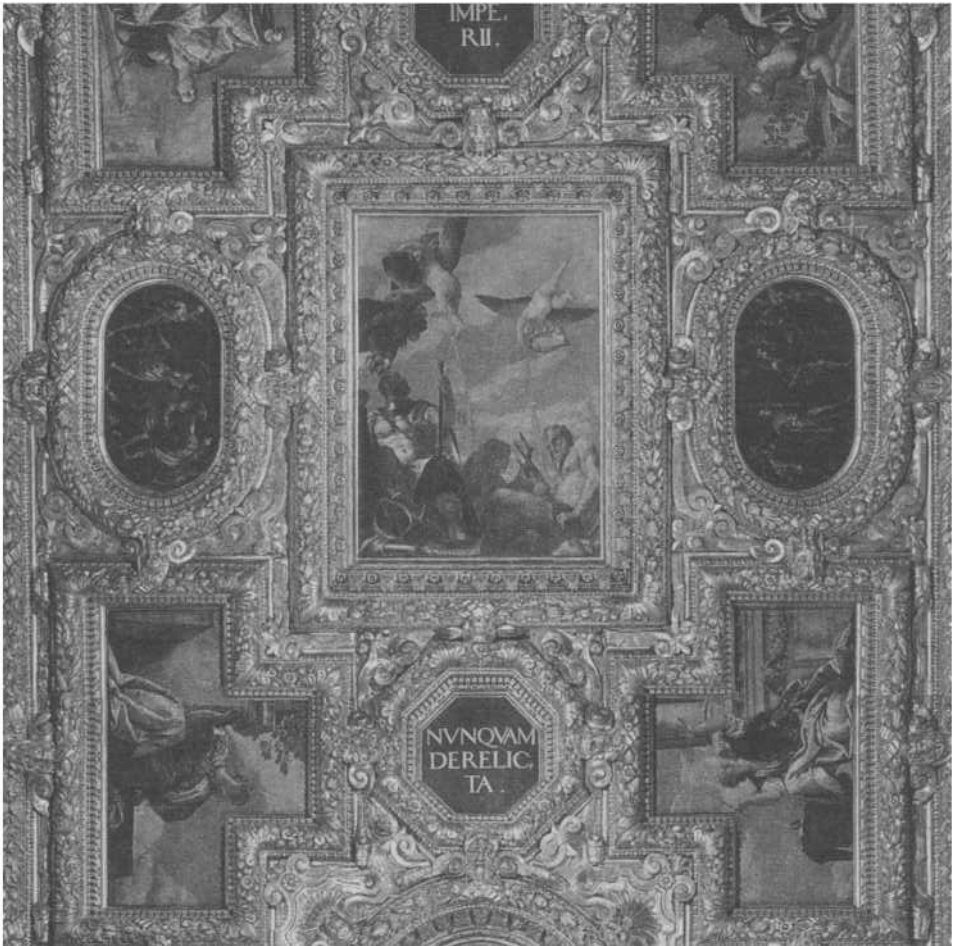
Idealuri

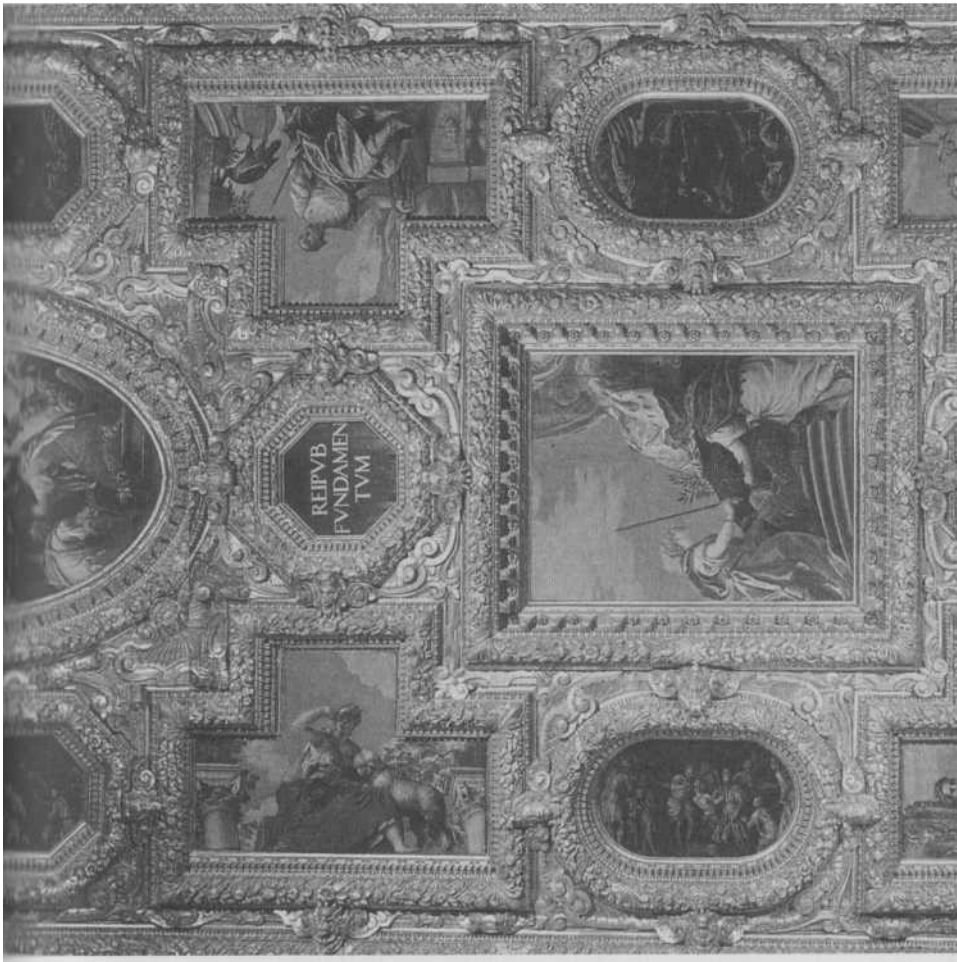
1.

În 1575, cetatea Veneţiei i-a comandat artistului Paolo Veronese să picteze un plafon nou pentru sala mare din Palatul Dogilor, Sala del Collegio, acolo unde deliberau magistraţii şi unde erau primiţi demnitarii şi ambasadorii.

Opera a fost un omagiu somptuos, în formă alegorică, adus guvernului veneţian. Într-o casetă centrală, Veronese a pictat oraşul ca pe o regină a mărilor gravă şi frumoasă, însoţită de două doamne de onoare, dintre care una simbolizează justiţia (are în mână o balanţă), iar cealaltă pacea (ţine în lesă un leu adormit, dar nu lipsit de ferocitate – pentru orice eventualitate). Casete mai mici, dispuse de-a lungul marginilor, înfăţişează şi alte virtuţi veneţiene. *Blândeţea* este o tânără blondă, având o oiţă ascultătoare sprijinită cu picioarele din faţă în poala ei. Alături este *Fidelitatea*, o brunetă melancolică mângâind cu blândeţe grumazul unui St. Bernard. Vizavi de ele se află *Prosperitatea*, reprezentată de o femeie cu obraji rumeni şi cam bucălaţi, îmbrăcată într-o rochie decoltată şi

ţinând în braţe un corn al abundenţei din care se revărsă mere, struguri şi portocale. Iar de partea diametral opusă este *Moderaţia*, o fecioară zdravănă care, cu părul împletit în cozi şi un sân expus, zâmbeşte impasibil în timp ce smulge penele unui vultur cu aer răuvoitor (simbolizându-i, cel mai probabil, pe turci sau pe spanioli). Dacă ar fi să ne luăm după tavanul lui Veronese, Republica Veneţiană era dreaptă şi paşnică, blândă şi credincioasă.


IMPE.
RII.
NVNQVAM
DERELIC.
TA.



Pagina anterioară: Paolo Veronese, *Blândețea*, Sala del Collegio, Palatul Dogilor, Veneția, *cca* 1575
Sus: Paolo Veronese, *Triumful Veneției*, Sala del Collegio

Andrea Palladio, Villa Rotonda, Veneto, 1580

În 1566, pe un petec de pământ aflat la câteva mile distanţă, canonicul Paolo Almerico – savant, curtean şi neguţător – i-a cerut unui contemporan al lui Veronese, Andrea Palladio, să-i construiască o casă de ţară în care să se poată refugia cu familia pentru a scăpa de intrigile şi

bolile care infectau viaţa în lagunele republicii. Palladio era impresionat de felul cum reuşiseră clădirile Romei antice să întrupeze idealurile societăţii care le crease – ordine, curaj, sacrificiu de sine şi demnitate – şi voia ca propriile lui proiecte să promoveze o concepţie renascentistă asupra nobleţei. Pe pagina de titlu a lucrării sale din 1570, *Cele patru cărţi ale arhitecturii*, el îşi exprima în mod explicit ambiţiile didactice, printr-o gravură alegorică înfăţişând două fecioare ale arhitecturii ce o salutau pe regina virtuţii. Iar faţadele simetrice de la Villa Rotonda, marea casă pe care Palladio a conceput-o pentru Almerico, păreau să sugereze că în acest loc pământesc, printre câmpiile arse de soare din Veneto, luptele şi compromisurile vieţii obişnuite fuseseră abolite şi înlocuite de echilibru şi luciditate. De-a lungul frontoanelor şi scărilor vilei, o succesiune de statui în mărime naturală realizate de sculptorii Lorenzo Rubini şi Giambattista Albanese dădeau formă umană figurilor din mitologia clasică. Când ieşea pe terasă să ia puţin aer după ce citise câteva capitole din Seneca sau revizuise un contract din Levant, proprietarul vilei putea să-şi ridice ochii spre Mercur, protectorul comerţului, spre Jupiter, zeul înţelepciunii, ori spre Vesta, zeiţa căminului, simţind că, măcar în acest refugiu de ţară, valorile care îi erau cel mai aproape de inimă îşi găsiseră o expresie durabilă şi o glorie de piatră.

Începând cu epoca lui Palladio – şi în bună măsură datorită exemplului său – o ambiţie principală a arhitecţilor occidentali a devenit aceea de a crea case care să reflecte idealurile proprietarilor. În 1764, Lordul Mansfield, Lord Chief Justice, l-a însărcinat pe Robert Adam să coordoneze renovarea bibliotecii din Kenwood, casa sa din Hampstead Heath de unde se vedea panorama Londrei. Sub îndrumarea lui Adam, biblioteca a devenit un omagiu opulent adus caracterului celei mai importante autorităţi juridice din ţară. Rafturile au fost umplute cu volume de filosofie şi istorie greacă şi romană, iar tavanul

decorat includea un medalion alegoric. Intitulată *Hercule între glorie şi pasiuni*, pictura reprezenta un tânăr erou elen, în mod evident o ipostază a lui Mansfield însuşi, încercând să hotărască dacă să-şi dedice viaţa plăcerii (sub forma a trei fete atrăgătoare, dintre care una îşi dezgolea o coapsă grăsuţă) sau să urmeze calea sacrificiului în numele unei cauze civice meritorii (personificate de un soldat care arăta cu degetul spre un templu clasic). Privitorul era lăsat să înţeleagă că virtutea civică va câştiga confruntarea – deşi măiestria tipică picturii italiene cu care era zugrăvită carnea pleda, mai degrabă, pentru cealaltă alternativă. O altă secţiune a tavanului reprezenta *Justiţia îmbrăţifându-se cu Pacea*, *Comerţul şi Navigaţia* (părea o întâlnire pe care o aşteptau de mult), iar deasupra căminului atârna un portret al Lordului Mansfield semnat de David Martin, care alesese – ori aşa i se comandase – să-l înfăţişeze rezemat de Templul lui Solomon (cel mai înţelept dintre toţi regii Israelului), sub privirea aprobatoare a bustului lui Homer (cel mai mare dintre povestitori), cu mâna dreaptă ţinând deschis un volum de Cicero (cel mai nobil orator). Iată un om cu competenţe biblice, greceşti şi romane.

Circa 60 de ani mai târziu, doar câteva mile mai la sud, membrii Clubului Athenaeum din Londra – o instituţie care (conform statutului) se ocupa de „persoane cu o distinsă situaţie în ştiinţe, literatură, arte sau viaţă publică” – au comandat o nouă clădire pentru ei înşişi pe Pall Mall. Figurile clasice, modelate după marmurile Elgin şi executate de sculptorul John Henning, erau aranjate pe o friză extinsă de circa 260 de picioare (80 de metri) lungime, care se înfăşură pe trei dintre laturile exterioare ale clubului. Figurile erau implicate în activităţi ateniene similare celor care îi interesau pe gentlemenii englezi dinăuntru: cântarul, cititul, scrisul şi oratoria. Deasupra uşii de la intrare trona o statuie impozantă şi

Robert Adam, biblioteca, Kenwood House, 1769

Decimus Burton, Clubul Athenaeum, 1824; E.H. Bailey, *Atena*, 1829

aurită a Atenei. Zeiţa meşteşugurilor şi a

înţelepciunii privea sfidătoare în josul străzii Pall Mall, străduindu-se să le ofere trecătorilor o idee despre personalităţile şi interesele membrilor clubului. După toate aparenţele, la doar câţiva metri de mercantilismul superficial din Piccadilly, aici se fondase o instituţie care adăpostea între zidurile ei un grup de bărbaţi perfect egali cu cei care aduseseră gloria Atenei, în epoca sa de aur.

2.

În faţa tavanelor pictate şi a statuilor, a alegoriilor cu nimfe şi zei, privirea noastră are tendinţa să alunece şi să se îndepărteze. Stilul idealizat care a dominat arhitectura din multe ţări, în secolele XVI-XIX, ni se pare astăzi anost şi ipocrit.

Ne este greu să trecem cu vederea, cu atât mai puţin să iertăm, discrepanţele frecvente dintre arhitectura idealizată şi realitatea celor care o comandau şi trăiau în ambianţa ei. Ştim că, în ciuda aluziilor lui Veronese, Veneţia se ferea cu îndărătnicie de virtuţile trâmbiţate de fecioarele aflate pe tavan la Sala del Collegio. Ştim că făcea trafic cu sclavi, îşi ignora săracii, îşi risipea resursele şi pretindea pedepsirea excesivă a duşmanilor ei. Ştim că în La Serenissima se picta ceva şi se făcea cu totul altceva. Ştim, de asemenea, că familia Almerico a căzut în dizgraţie înainte ca vila lui Palladio să fi fost terminată şi că nici succesorii ei, membrii familiei Capra, nu s-au bucurat de mari favoruri din partea zeilor comerţului şi înţelepciunii care, de pe acoperişurile vilei, păreau să-şi bată joc de aspiraţiile locuitorilor ei. Cât despre Lordul Mansfield, departe de a reuni talentele lui Cicero, Homer şi Solomon, era arhetipul avocatului de la jumătatea secolului al XVIII-lea, nemilos, de o umanitate rudimentară şi gata să-şi ascundă pornirile josnice în spatele citatelor din clasici. În fine, membrii Athenaeum – care, în majoritate, se alăturaseră clubului pentru că sperau să avanseze din punct de vedere social şi îşi pierdeau vremea tolăniţi în fotolii din piele, privind cum cade ploaia, înfulecând mâncăruri simple şi neglijându-şi familiile – semănau tot

atât de mult cu contemporanii lui Pericle pe cât seamănă Piccadilly Circus cu Acropole.

În antiteză cu predecesorii noştri care idealizau arhitectura, noi ne mândrim cu interesul pe care îl purtăm realităţii. Premiem operele de artă exact în măsura în care dau deoparte idealurile trandafirii şi reflectă fidel faptele vieţii noastre. Respectăm aceste opere pentru că ne relevă cine suntem, nu cine am vrea să fim.

Cu toate acestea, excentricitatea şi caracterul abstract al conceptului de idealizare artistică invită la o examinare mai amănunţită. Ne-am putea întreba de ce, vreme de trei secole în perioada modernă timpurie, artiştii erau aplaudaţi mai ales dacă puteau produce peisaje, oameni şi clădiri lipsite de cusururile obişnuite. Ne-am putea minuna că artiştii se întreceau în a picta grădini şi luminişuri mai bucolice decât orice parc autentic, sculptau în marmură buze şi glezne mai seducătoare decât cele prin care curge sânge adevărat şi, atunci când făceau portretul unui membru al aristocraţiei sau al familiei regale, îl înfăţişau mai înţelept şi mai nobil ca niciodată.

În spatele acestor eforturi se afla rareori naivitatea sau dorinţa de a înşela. Creatorii operelor idealizate erau persoane practice şi se bazau pe un public la fel de practic. Consilierii care se adunau sub tavanul lui Veronese cădeau deseori pradă unor impulsuri mai întunecate decât cele pictate deasupra lor. Se ştia, de asemenea, că înclinaţia lui Mansfield de a-şi onora funcţia trebuia să lupte din greu cu cântecele de sirenă ale bogăţiei şi faimei, iar speranţa că se va realiza ceva valoros în cursul unei după-amiezi petrecute la clubul Athenaeum nu prea putea rezista tentaţiei de a bârfi şi biscuiţilor cu ghimbir din salonul de ceai.

Pentru susţinătorii tradiţiei de a idealiza, ideea că artiştii ar fi naivi pentru că ar încerca să sugereze, de fapt, altceva era în sine o naivitate. Scopul artei şi al clădirilor lor nu era să ne amintească de viaţa obişnuită, ci mai degrabă să ne arate cum ar trebui să fie viaţa în cel mai

bun caz, astfel încât să ne apropie, puţin câte puţin, de împlinire şi virtute. Sculpturile şi clădirile erau menite să ne ajute să scoatem la suprafaţă ce e mai bun în noi. Ele îmbălsămau cele mai înalte aspiraţii umane.

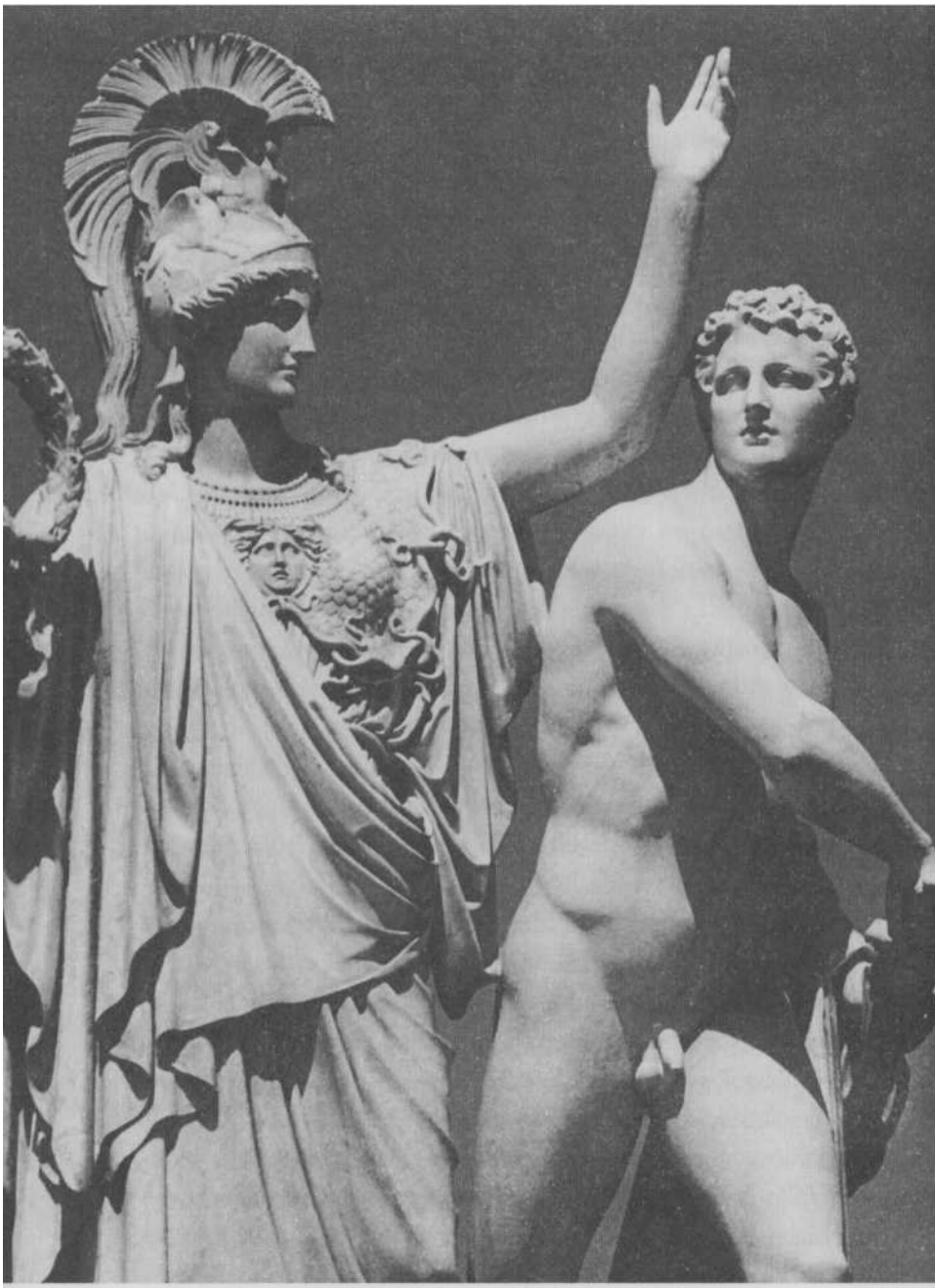
3.

În filosofia germană de la sfârşitul secolului al XVIII-lea găsim cele mai lucide articulări ale teoriei idealizării artistice. În volumul *Despre educaţia estetică a omului* (1794), Friedrich Schiller susţinea că perfecţiunile prezentate în arta idealizată ar putea fi surse de inspiraţie, către care să ne întoarcem atunci când ne pierdem încrederea în noi înşine şi când ţinem legătura doar cu defectele noastre, o atitudine melancolică şi autodistructivă spre care contemporanii săi ar fi fost, considera el, foarte înclinaţi. „Umanitatea şi-a pierdut demnitatea – observa Schiller – însă Arta a salvat-o şi o păstrează în esenţa ei. Adevărul continuă să trăiască în iluzia Artei – şi din această copie, sau imagine retrospectivă, se va reface cândva imaginea originară".

În loc să ne confrunte cu evocări ale celor mai negre momente ale noastre, operele de artă ar fi trebuit să reprezinte, în cuvintele lui Schiller, „o manifestare absolută a potenţialului"; ele urmau să funcţioneze ca „un însoţitor coborât din lumea ideală".

Clădirile pot fi păstrătoare ale idealurilor noastre, fiind purificate de toate imperfecţiunile care corodează vieţile obişnuite. O mare operă arhitectonică ne vorbeşte despre linişte, forţă, ţinută şi graţie – calităţi cărora noi toţi, creatori şi public, de regulă, le acordăm prea puţină atenţie – şi este exact motivul pentru care ne ispiteşte şi ne mişcă. Arhitectura ne provoacă respect şi ne face să ne simţim depăşiţi.

Potenţialul conţinut într-o clădire idealizată nu trebuie să se realizeze pe deplin pentru a-şi justifica valoarea. În ochii unui contemporan al lui Schiller, Wilhelm von Humboldt, clădirile idealizate ale Greciei antice erau cele care ofereau occidentalilor moderni cea mai fertilă



Invitație la idealul clasic:
Sus: Karl Friedrich Schinkel, Schlossbrücke, Berlin, 1824; statuie de Albert Wolff, 1853
Pe pagina alăturată: Karl Friedrich Schinkel, Muzeul Altes, Berlin, 1830

sursă de inspiraţie, deşi, adăuga autorul într-un eseu intitulat *Despre studiul Antichităţii* (1793), arhitectura greacă merită interesul nostru chiar dacă doar copii palide ale perfecţiunilor la care face referire ar putea fi vreodată recreate în lumea prozaică şi burgheză: „Imităm modelele grecilor, deşi suntem pe deplin conştienţi că sunt de neatins; ne umplem imaginaţia cu proiecţii ale vieţii lor libere şi bogate, ştiind că o asemenea viaţă ne este refuzată”.

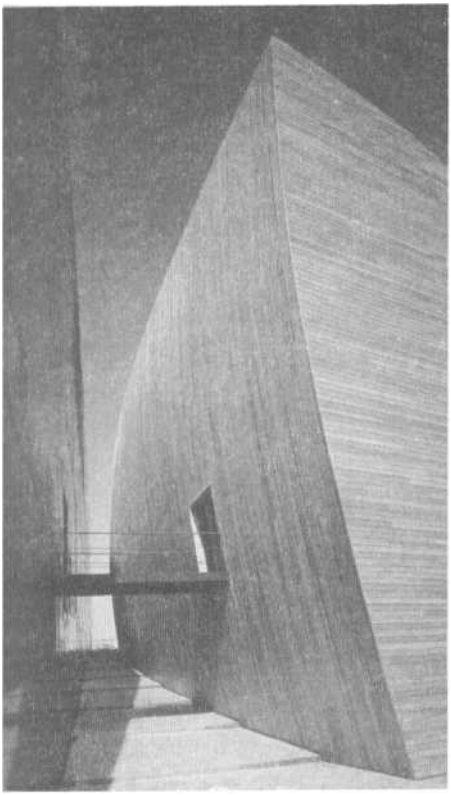
Când prietenul lui von Humboldt, arhitectul Karl Friedrich Schinkel, a început să înzestreze Berlinul cu poduri, muzee şi palate clasice, el ştia că berlinezii vor putea admira doar de la distanţă antichităţile pe care el le venera, dar avea încredere că măcar o parte din integritatea şi grandoarea epocii respective va putea pătrunde în capitala Prusiei, prin intermediul arhitecturii. Când locuitorii oraşului traversau Schlossbrücke pentru a merge la o întâlnire sau treceau pe lângă Pavilionul nou al Palatului Charlottenhof într-o plimbare duminicală, arhitectura lui Schinkel – podurile încărcate cu statui, coloanele sobre, frescele delicate – puteau juca un rol mic, dar esenţial, ca vestitoare ale unei renaşteri spirituale.

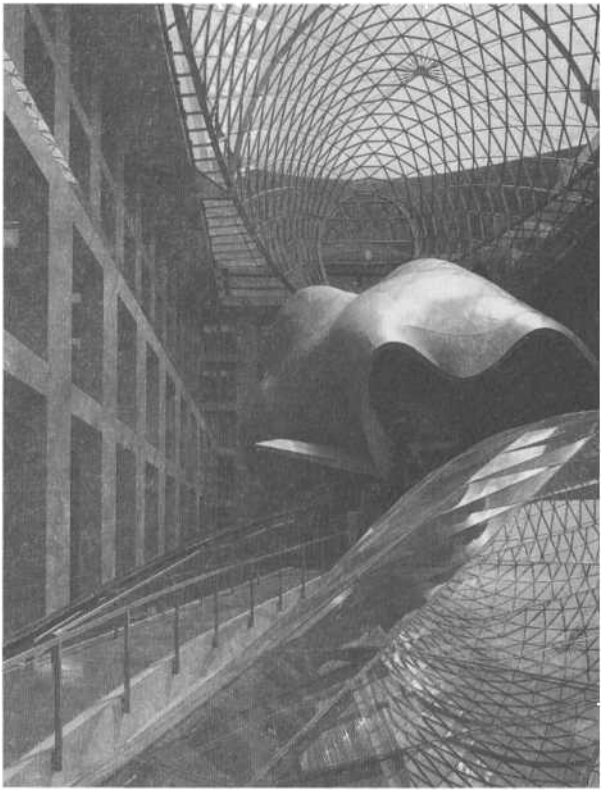
4.

Oricât ni s-ar părea că ne-am pierdut răbdarea pentru idealizări, că dispreţuim podurile decorate şi statuile aurite, suntem fizic incapabili să abandonăm conceptul în sine, fiindcă, odată eliberat de toate asocierile sale istorice, cuvântul „idealizare” se referă doar la o aspiraţie către perfecţiune – un obiectiv de care nimeni, nici cea mai raţională dintre făpturi, nu poate fi vreodată complet străin.

În fond, noi nu am renunţat la idealuri în sine, ci la acele valori pe care le venerau operele idealizate. Am renunţat la Antichitate, nu avem niciun respect pentru mitologie şi condamnăm certitudinile aristocratice. Idealurile noastre gravitează astăzi în jurul unor teme ca democraţia, ştiinţa şi comerţul. Şi totuşi rămânem la fel de credincioşi proiectului idealizării. În spatele unei faţade în spirit practic, arhitectura modernă a încercat întotdeauna să ofere privitorilor săi o reflexie în care aceştia să se vadă aşa cum ar putea fi, în speranţa că astfel realitatea poate fi îmbunătăţită şi modelată.

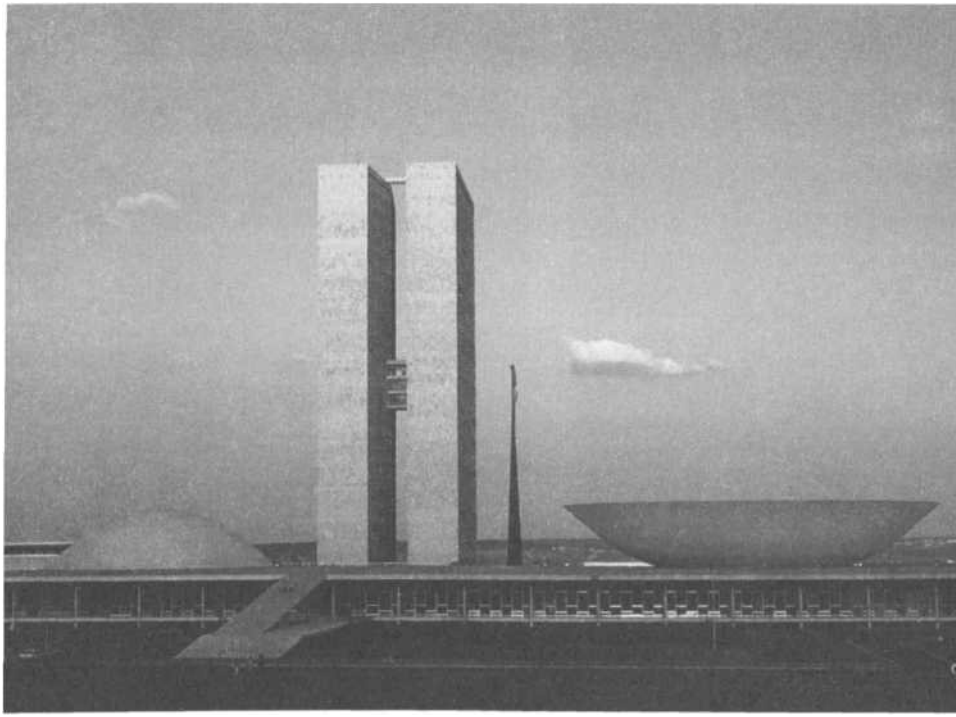
Ambiţiile idealizatoare devin foarte evidente când este vorba de construirea unor clădiri cu mare vizibilitate civică. La Expoziţia Mondială de la Sevilla din 1992, de exemplu, pavilioanele naţionale erau – într-un stil totuşi discret – la fel de idealiste, cu privire la ţările care le sponsorizau, ca şi Veronese, când a redat virtuţile guvernului veneţian. Standul Finlandei, realizat din două jumătăţi separate, dar legate între ele – o lespede de oţel şlefuit adăpostită lângă o extensie curbă de lemn – vorbea despre o societate care a reuşit să reconcilieze perfect elemente opuse ca masculinul şi femininul, modernitatea şi istoria, tehnologia şi natura, luxul şi democraţia. Întregul ansamblu conţinea promisiunea de o frumuseţe austeră a unei vieţi demne şi atrăgătoare.





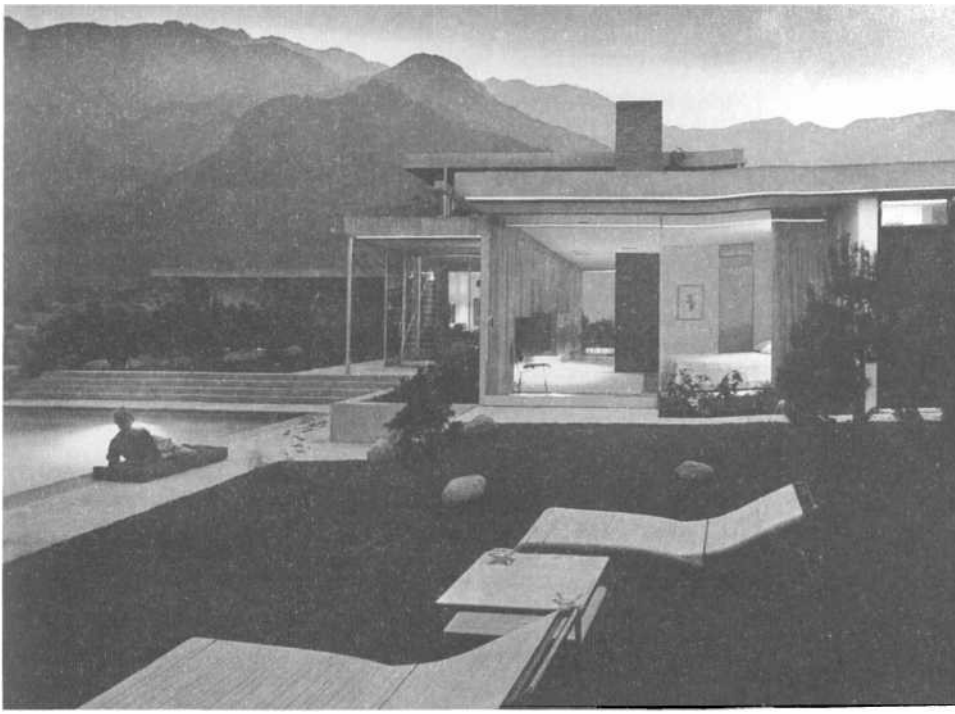
O viaţă ideală în Finlanda. Stânga: Arhitecţii Monark, Pavilionul finlandez, Expo ’92, Sevilla, 1992 *Un ideea*! *de carieră bancară*. Dreapta: Frank Gehry, DZ Bank, Berlin, 2000

Lucrătorilor băncii berlineze DZ li s-a oferit o versiune comparabilă de ideal prin clădirea sediului general, aflat lângă poarta Brandenburg. Chiar dacă munca lor este adesea repetitivă şi banală, în drum spre cafenea ori către o întâlnire angajaţii băncii pot să privească în jos, printr-un atrium gigantic, către o sală de conferinţe stranie şi elegantă, ale cărei forme suple sugerează creativitatea şi spiritul ludic la care aspiră atât de sobrii şefi ai lor.



Oscar Niemeyer, Congresul Naţional, Brasília, 1960

Oraşe întregi se pot naşte din dorinţa de a invoca acel „însoţitor coborât din lumea ideală” descris de Schiller. Când preşedintele Kubitschek al Braziliei a făcut publice planurile de construcţie pentru Brasília, în 1956, a promis că noua capitală va deveni „expresia cea mai originală şi precisă a inteligenţei creatoare din Brazilia modernă”. În străfundurile şi pe înălţimile ţării, ea urma să funcţioneze ca model de eficienţă birocratică modernă – un ideal căruia restul poporului guvernat de Kubitschek nu îi putea aduce decât un omagiu nesigur şi ocazional. Brasília nu trebuia să simbolizeze o realitate naţională existentă, ci mai degrabă să dea viaţă unei noi realităţi. Se spera că bulevardele sale largi şi clădirile vălurite



Richard Neutra, Casa lui Kdgar J. Kaufmann, Palm Springs, 1946

din beton şi oţel vor ajuta la ştergerea moştenirii coloniale a Braziliei şi la eliminarea haosului şi sărăciei din oraşele de pe coastă. Brasília urma să aducă pe lume modernitatea pe care o reprezenta. Trebuia să creeze o ţară după chipul şi asemănarea sa.

Faptul că şi Brasília a sfârşit prin a avea partea sa de cerşetori şi *favelas*, marijuana arsă pe străzile spaţioase şi crăpături în zidurile catedralei nu i-ar fi descurajat pe susţinătorii idealizării în arhitectură – nu mai mult decât trădările şi incompetenţa de sub tavanul lui Veronese, stupiditatea din Athenaeum, alcoolismul şi disperarea din Finlanda ori plictiseala mortală din birourile băncii DZ. Pentru ei, asemenea scăderi subliniau, de fapt, nevoia de forme idealizate care să ne apere de tot ceea ce e corupt şi lipsit de imaginaţie în noi înşine.

În epoca modernă, idealizarea s-a dovedit la fel de atrăgătoare în sfera domestică precum în cea civică. La

mijlocul secolului al XX-lea, cuplurile burgheze care trăiau în pavilioanele din oţel şi sticlă create de Richard Neutra în California consumau ocazional prea mult alcool, poate, sau se certau sau erau nesincere şi copleşite de anxietate, dar clădirile lor vorbeau despre onestitate şi tihnă, despre lipsă de inhibiţii şi încredere în viitor şi le aminteau proprietarilor lor, aflaţi în plină criză de nervi sau în mari complicaţii profesionale (după ce furia îi părăsea, plecând în noapte prin deşert) de lucrurile pe care le doreau în inimile lor.

În 1938, pe un afloriment îndepărtat şi stâncos aflat pe insula Capri, scriitorul italian Curzio Malaparte a conceput pentru el însuşi o casă care avea să fie, după cum îi scria unui prieten, „un autoportret în stâncă” („ritratto pietra”) şi „o casă ca mine” („una casa come me”). Prin izolarea ei mândră, prin juxtapunerile de necizelare şi rafinament, prin felul în care sfida elementele naturii, fără să clipească, precum şi prin influenţele estetice tributare Romei antice, pe de o parte, şi modernismului italian, pe de altă parte, casa însuma, într-adevăr, trăsăturile principale ale caracterului lui Malaparte. Din fericire pentru vizitatori, totuşi, s-a dovedit a nu fi un portret prea fidel al proprietarului său, sau nu în toate privinţele; un portret fidel ar fi fost o perspectivă dificilă pentru orice casă, dar mai ales pentru cea a lui Malaparte, fiindcă ar fi trebuit să includă mobile pretenţioase, coridoare care nu duc nicăieri, poate o sală de trageri (a fost fascist până în 1943) şi câteva ferestre sparte (îi plăcea să bea şi apoi să se bată). În loc să reflecte numeroasele lipsuri ale autorului său, Casa Malaparte îşi ajuta proprietarul, înzestrat, dar şi plin de cusururi, să se orienteze către părţile cele mai nobile ale personalităţii sale.

5.

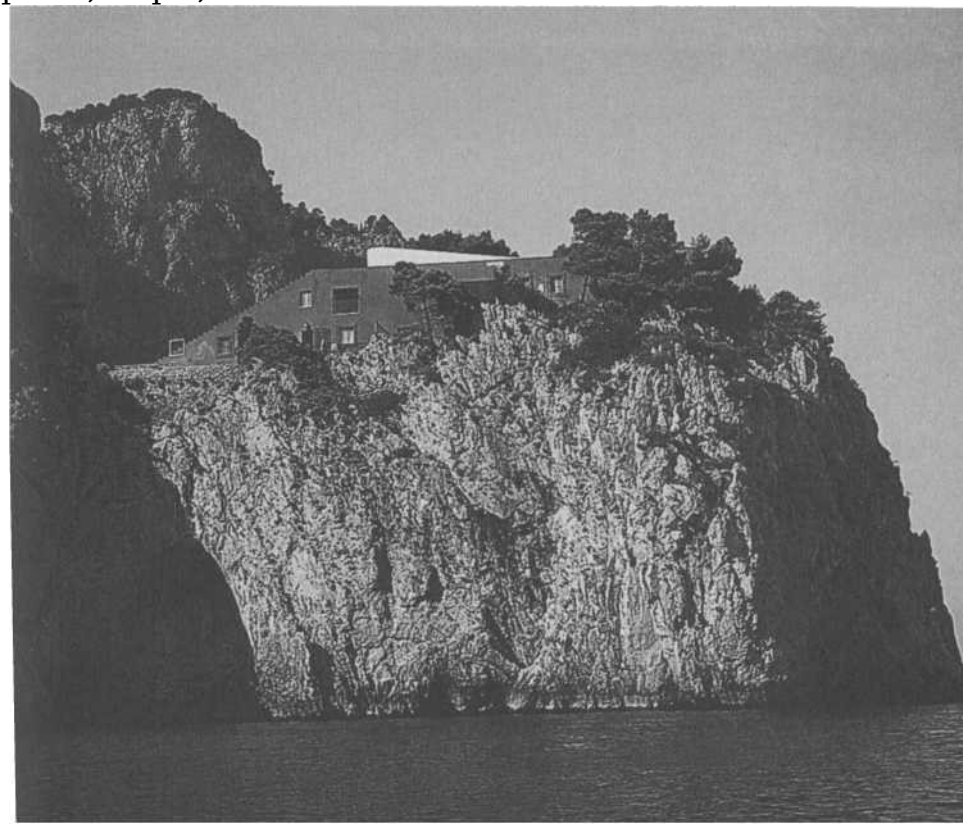
Arhitectura produsă sub influenţa unei teorii idealizatoare asupra artelor poate fi descrisă ca o formă de propagandă. Cuvântul este îngrijorător, fiindcă suntem înclinaţi să credem că arta de elită ar trebui să fie lipsită

de ideologie, pentru a fi admirată de dragul ei înseşi.

Însă termenul de „propagandă” se referă la promovarea oricărei doctrine sau set de credinţe şi nu ar trebui să aibă, în sine, nicio conotaţie negativă. Faptul că majoritatea acestor promovări s-au făcut în serviciul unor agende politice şi comerciale odioase este mai mult un accident al istoriei decât o vină a cuvântului. O operă de artă devine un vehicul de propagandă ori de câte ori îşi utilizează resursele pentru a ne îndruma către *ceva*, în măsura în care încearcă să ne sporească sensibilitatea şi promptitudinea cu care răspundem favorabil oricărui scop sau oricărei idei.

Un autoportret în piatră:

Curzio Malaparte (cu Adalberto Libera), Casa Malaparte, Capri, 1943



Conform acestei definiţii, sunt puţine operele de artă

care nu pot fi considerate propagandă; propagandă sunt şi picturile cu ţărani sovietici care-şi proclamă planul cincinal, dar şi cele cu mazăre şi boluri lustruite, şi scaunele, şi casele din oţel şi sticlă de la marginea deşertului californian. Iniţiativa aparent perversă de a le pune pe toate în aceeaşi categorie nu face decât să sublinieze un aspect comun al tuturor obiectelor create în mod conştient acela de a invita privitorii să imite şi să participe la calităţile codificate în ele.

Din această perspectivă, nu e înţelept să urmărim obiective imposibile, precum totala extirpare a propagandei, ci să ne străduim să ne înconjurăm cu exemplele sale cele mai onorabile. Nu e nimic lamentabil în ideea că arta ne direcţionează acţiunile, cu condiţia ca direcţiile pe care le indică să fie valoroase. Teoreticienii tradiţiei idealizatoare insistau cu candoare că arta ar trebui să tindă să determine anumite lucruri şi, mai ales, să se străduiască să ne facă mai buni.

John Wood cel Tânăr, Royal Crescent, Bath, 1775

6.

O consecinţă stupefiantă, atunci când ne fixăm privirea asupra unui ideal, este că am putea să ne întristăm. Cu cât un lucru este mai frumos, cu atât riscăm să ne simţim mai trişti, astfel încât stând în faţa unui tablou de Pieter de Hooch, ce înfăţişează un băieţel cu faţa gravă aducându-i sârguincios mamei sale nişte pâini, ori în faţa complexului Royal Crescent realizat de John Wood cel Tânăr la Bath, ne dau lacrimile.

Tristeţea noastră nu va fi una arzătoare, ci mai mult un amestec de bucurie şi melancolie: bucuria de a vedea o asemenea perfecţiune şi melancolia de a înţelege cât de rar avem norocul să întâlnim ceva asemănător. Un obiect fără cusur scoate în evidenţă mediocritatea care ne înconjoară. Ni se aminteşte de cum am dori să fie lucrurile şi de cât de incomplete rămân vieţile noastre.

Personajele lui Pieter de Hooch şi curba complexului

Royal Crescent ne impresionează prin contrast cu emoţiile ce ne colorează în mod obişnuit zilele. Blândeţea mamei şi expresia încrezătoare, respectuoasă

Pieter de Hooch, *Băiat aducând pâinea*, cca 1665

a fiului ne fac conştienţi de cinismul şi de nerăbdarea noastră. Prin toată demnitatea sa solemnă, Royal Crescent ne arată natura trivială şi haotică a multora dintre ambiţiile noastre. Aceste opere de artă ne ating fiindcă nu

ne seamănă, dar seamănă cu modul în care am vrea să fim.

Filosofii creştini au fost deosebit de receptivi la tristeţea pe care o poate provoca frumuseţea. „Când admirăm frumuseţea obiectelor vizibile, simţim cu siguranţă bucurie – observa gânditorul medieval Hugh de St Victor – dar în acelaşi timp simţim un vid înfricoşător”. Explicaţia religioasă oferită pentru această tristeţe – la fel de neplauzibilă din punct de vedere raţional pe cât e de interesantă din perspectivă psihologică – este că recunoaştem lucrurile frumoase drept simboluri ale vieţii neprihănite de care ne-am bucurat cândva în Grădina Raiului. Chiar dacă într-o zi am putea să reluăm această existenţă sublimă în ceruri, păcatele lui Adam şi Eva ne-au lipsit de o asemenea posibilitate pe pământ. Frumuseţea este, deci, un fragment de divinitate, iar vederea ei ne întristează pentru că ne dă sentimentul de pierdere şi ne face să tânjim după viaţa care ni s-a refuzat. Calităţile înscrise în obiectele frumoase sunt cele ale unui Dumnezeu faţă de care trăim la mare depărtare, într-o lume întinată de păcat. Însă operele de artă sunt destul de limitate, iar creatorii lor le-au făcut cu destulă grijă pentru a putea pretinde că au atins un nivel de perfecţiune inaccesibil fiinţelor umane obişnuite. Aceste opere sunt dovezile dulci-amare ale unei bunătăţi la care încă aspirăm, oricât de rar am lăsa să se vadă asta în acţiunile sau gândurile noastre.

Iată o pildă care, chiar şi despuiată de elementele teologice, ne ajută să înţelegem mâhnirea care ne poate cuprinde atunci când ne întâlnim cu obiecte atrăgătoare. Imaginaţi-vă un bărbat aflat într-o perioadă deosebit de zbuciumată, stând în camera de aşteptare a unei case în stil georgian, înaintea unei întâlniri. Fără să ia în seamă revistele de pe masă, priveşte spre tavan şi observă că, prin secolul al XVIII-lea, cineva şi-a dat silinţa să proiecteze o mulură armonioasă, alcătuită din ghirlande de flori, împletite între ele, pictate în alb, albastru de porţelan şi galben. Tavanul este un depozitar al calităţilor pe care omul ar vrea să le posede într-o mai mare măsură:

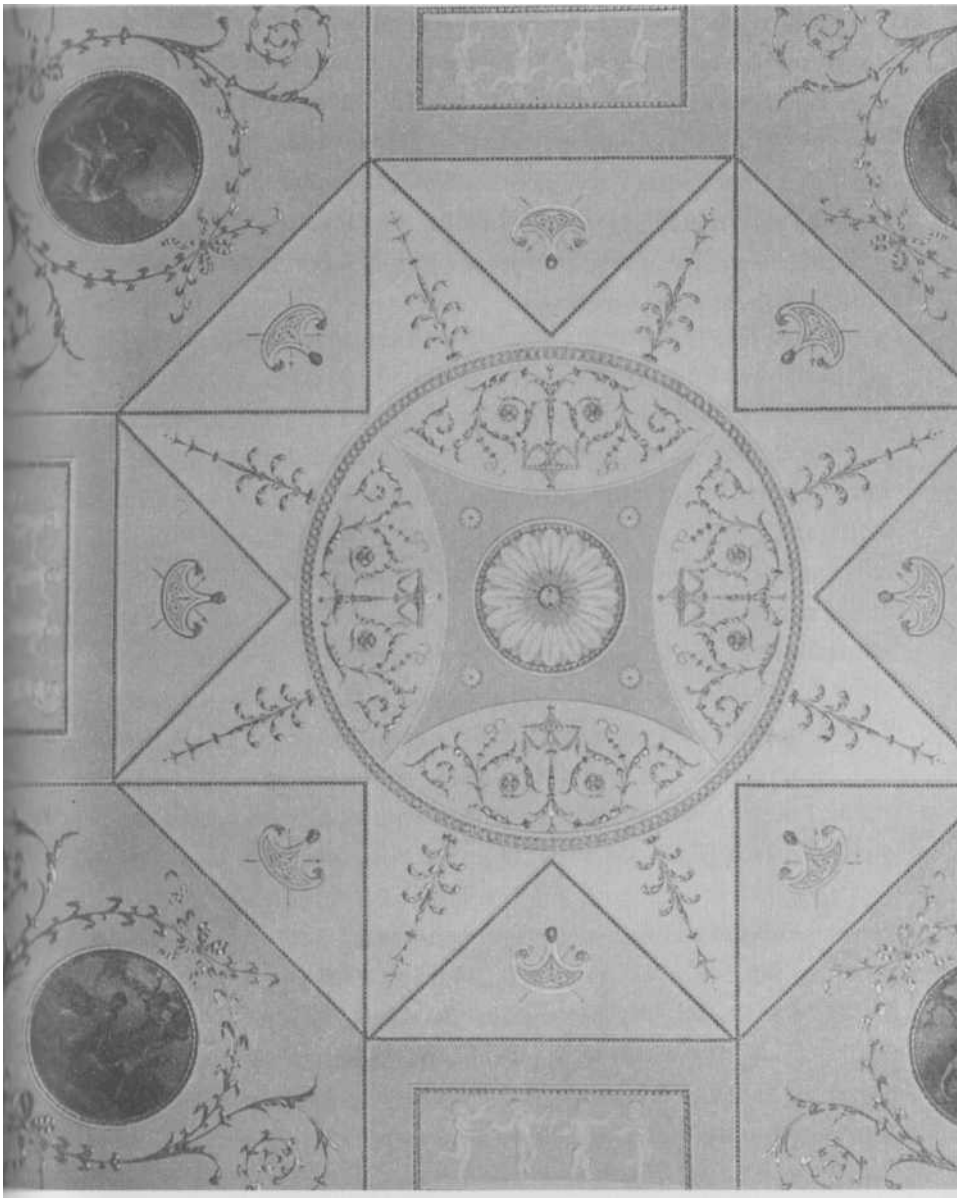
reuşește să fie totodată ludic şi serios, subtil şi clar, formal şi nepretenţios. Deşi a fost, cu siguranţă, comandat de persoane la fel de practice ca el însuşi, are o dulceaţă profundă şi nesentimentală, ca zâmbetul ce apare brusc pe faţa unui copil. În acelaşi timp, bărbatul este conştient că tavanul are tot ceea ce el nu are. Omul nostru este împotmolit în complicaţii profesionale pe care nu le poate rezolva, este permanent obosit, are o expresie acră întipărită pe chip şi a început să ţipe necontrolat la oameni străini – când tot ce vrea, de fapt, este să explice cât suferă. Tavanul este adevărata lui casă, către care nu poate găsi drumul de întoarcere. Are lacrimi în ochi în momentul în care un asistent intră în cameră să-l conducă la întâlnire.

Tristeţea bărbatului are şi un corolar. Probabil că avem cea mai mare receptivitate la lucruri frumoase atunci când vieţile noastre sunt în cel mai mare impas. Momentele noastre de cădere dau arhitecturii şi artelor cele mai bune şanse, fiindcă în asemenea perioade ne e cel mai foame de calităţile lor ideale. Nu creaturile cu minţi bine organizate şi aerisite vor fi cele mai impresionate de imaginea unei camere curate şi goale, în care lumina soarelui spală o suprafaţă generoasă de beton şi lemn, după cum nu omul încrezător că afacerile lui sunt în ordine va tânji să trăiască sub – ori va vărsa o lacrimă văzând – tavanele lui Robert Adam.

7.

Dacă reacţia obişnuită la vederea unui lucru frumos este să dorim să-l cumpărăm, dorinţa noastră reală poate fi nu neapărat aceea de a-l poseda, cât de a emite o pretenţie permanentă la calităţile interioare pe care le materializează.

A poseda un astfel de obiect ne poate ajuta să ne împlinim ambiţia de a absorbi virtuţile la care face aluzie, dar nu trebuie să credem că



Un ideal uman într-un tavan:
Robert Adam, Casă particulară, Portman Square, Londra, 1775

virtuţile respective vor începe automat şi fără efort să se lipească de noi prin simplul act al posesiei. Strădania de a cumpăra un lucru pe care-l considerăm frumos poate fi în realitate calea cea mai lipsită de imaginaţie pentru a

face faţă dorului pe care îl iscă în noi, aşa cum a încerca să te culci cu cineva poate fi reacţia cea mai obtuză a unui îndrăgostit.

Ceea ce căutăm, la nivelul cel mai profund, este să semănăm pe dinăuntru cu obiectele şi locurile care ne mişcă prin frumuseţea lor, mai degrabă decât să le posedăm fizic.

De ce se schimbă idealurile

1.

Un magazin de antichităţi aflat pe una dintre marginile zdrenţuite ale Londrei nord-vestice. Afară, sirenele ambulanţelor fac aluzie la asasinate, elicoptere de poliţie se leagănă deasupra capului şi oameni cu şosete desperecheate merg pe stradă, anunţând dezastre milenariste unor trecători indiferenţi.

Poate termenul „magazin de antichităţi” este prea afectat şi politicos pentru a capta adevărata natură a stabilimentului. Aici nu miroase a piele veche şi nu există vânzători cu ochelari semilună; locul seamănă mai degrabă cu depozitul unui executor judecătoresc sau cu o curte cu vechituri. Aici, obiectele fac o ultimă încercare de a tenta persoane cu tulburări de vedere, înainte de a fi aruncate să se degradeze într-o groapă de gunoi.

Într-un colţ stă un obiect cu aspect deosebit de chinuit, un bufet cu aripi bulbucate, două ferestruici, coloane corintice şi o oglindă cu margine poleită. Deşi sertarele încă funcţionează şi finisajul este în mod miraculos neatins, preţul articolului e mai aproape de cel al lemnului de foc, decât de al mobilei, depunând mărturie pentru o urâţenie prea izbitoare chiar şi pentru cea mai generoasă sau cea mai mioapă persoană din lume.

Şi totuşi, cât de iubit trebuie să fi fost acest bufet! O slujnică dădea, probabil, cu pămătuful pe el o dată la câteva zile, într-o casă amplă din Richmond sau Wimbledon. O pisică îşi gudura coada de el, în drum spre sufragerie. De-a lungul vieţii unei generaţii, a expus cu mândrie budinca de Crăciun, pahare de şampanie şi

porţelanuri de Stilton. Dar acum, în colţul acestui magazin, are amărăciunea unei prinţese rusoaice în exil care simte că îmbătrâneşte, visând la un palat din St. Petersburg într-un teatru de mâna a doua din Paris, povestind tuturor care stau să asculte cât de atrăgătoare era ea la şaptesprezece ani, chiar dacă acum respiraţia îi miroase a disperare şi alcool.

Faptul că descoperim lucruri frumoase ne face să ne imaginăm că vom rămâne loiali sentimentelor noastre. Însă istoria designului şi a arhitecturii oferă puţine dovezi privind fidelitatea gusturilor noastre. Soarta bufetului o imită pe cea a nenumărate conace, săli de concerte şi scaune. Părerile noastre despre frumuseţe oscilează permanent între polarităţi stilistice; între sobru şi exuberant; rustic şi urban; feminin şi masculin – împingându-ne să abandonăm fără milă obiecte care vor expira în magazinele de vechituri.

Existenţa precedentului ne sileşte să presupunem că generaţiile ulterioare se vor plimba într-o zi pe lângă casele noastre cu aceeaşi atitudine de oroare şi amuzament cu care privim noi astăzi multe dintre posesiunile morţilor. Se vor minuna de tapetele şi canapelele noastre şi vor râde văzând crime estetice la care noi suntem insensibili. Iar conştiinţa acestui fapt ne face fragili şi nervoşi. Ştim că ceea ce iubim astăzi poate părea absurd în viitor, din motive care depăşesc înţelegerea noastră actuală – şi e un lucru la fel de greu de suportat când alegem o mobilă dintr-un magazin ori pe cel sau cea care ne va însoţi la altar.

Nu e de mirare, deci, că arhitecţii se străduiesc din răsputeri să-şi diferenţieze arta de mode şi că pun mare preţ (evident, în zadar) pe crearea unor opere pe care deceniile următoare nu le vor face să devină ridicole.

2.

De ce ne răzgândim cu privire la lucrurile care ni se par frumoase?

În 1907, un tânăr istoric de artă german pe nume

Wilhelm Worringer a publicat un eseu intitulat *Abstracţie şi empatie*, în care încerca să explice schimbarea perspectivelor printr-o abordare psihologică.

El începea prin a sugera că pe întreaga durată a istoriei umane au existat doar două tipuri fundamentale de artă, cea „abstractă” şi cea „realistă”, şi fiecare dintre ele ar putea să fie favorizată în detrimentul celeilalte, la un moment dat şi într-o societate dată. De-a lungul mileniilor, arta abstractă s-a bucurat de popularitate în Bizanţ, Persia, Papua Noua Guinee, Insulele Solomon, Congo, Mali şi Zair, pentru ca la începutul secolului al XX-lea să recapete o poziţie dominantă în Occident. Era o artă guvernată de spiritul simetriei, de ordine, regularitate şi geometrie. Sub formă de sculpturi sau covoare, mozaicuri sau ceramică, în lucrările unui împletitor de coşuri din Wewak sau ale unui pictor din New York, arta abstractă aspira să creeze o atmosferă liniştită marcată de planuri vizuale simple şi repetitive, care în ansamblu nu făceau nicio aluzie la lumea vie.

Worringer sublinia că arta realistă, care a dominat estetica Greciei şi Romei antice şi a deţinut supremaţia în Europa din Renaştere până la sfârşitul secolului al XIX-lea, încerca, dimpotrivă, să evoce vibraţia şi culoarea experienţei tangibile. Artiştii din această categorie se străduiau să redea atmosfera unei ameninţătoare păduri de pini, textura sângelui uman, sfericitatea unei lacrimi sau ferocitatea unui leu.

Cel mai puternic aspect al teoriei lui Worringer – aplicabile atât în pictură, cât şi în arhitectură – priveşte explicaţia pe care o dădea faptului că o societate îşi poate transfera loialitatea de la un mod estetic la altul. Conform acestei explicaţii, determinante sunt valorile care lipsesc societăţii respective, căci o societate va iubi în artă ceea ce nu posedă într-o suficientă măsură în sine însăşi. Arta abstractă, care e impregnată de armonie, linişte şi ritm, va plăcea mai ales în societăţile care tânjesc după calm – acele societăţi în care legea şi ordinea sunt tulburate,

ideologiile în schimbare, iar confuzia morală şi spirituală dă sentimentul unui pericol fizic. Confruntaţi cu un asemenea context tulbure (exact genul de atmosferă care se găsea în metropolele americane în secolul al XX-lea ori în satele din Noua Guinee, vlăguite timp de multe generaţii de lupte fratricide), locuitorii ar simţi ceea ce Worringer numea „o imensă nevoie de linişte" şi s-ar întoarce spre abstract, spre coşurile împletite ori galeriile minimaliste din Manhattan.

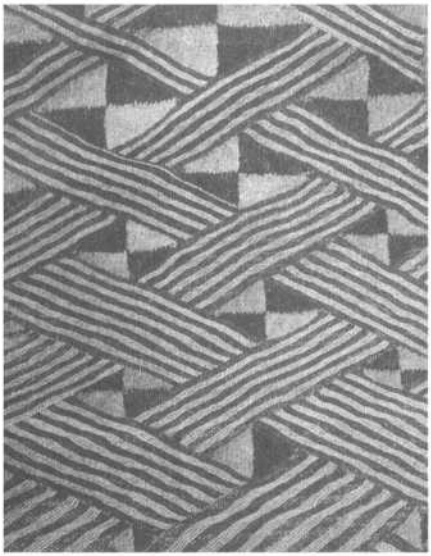
Însă în societăţile care au atins standarde înalte de ordine internă şi externă, în care viaţa pare să se desfăşoare previzibil şi în siguranţă, apare

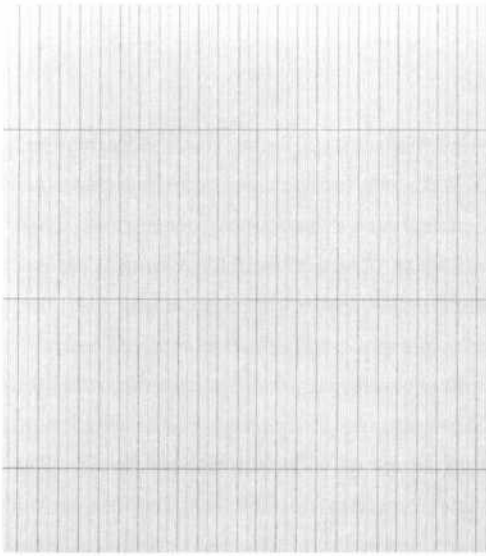
Respectăm un stil care ne poate îndepărta de lucrurile de care ne temem, apropiindu-ne de cele pe care le dorim:

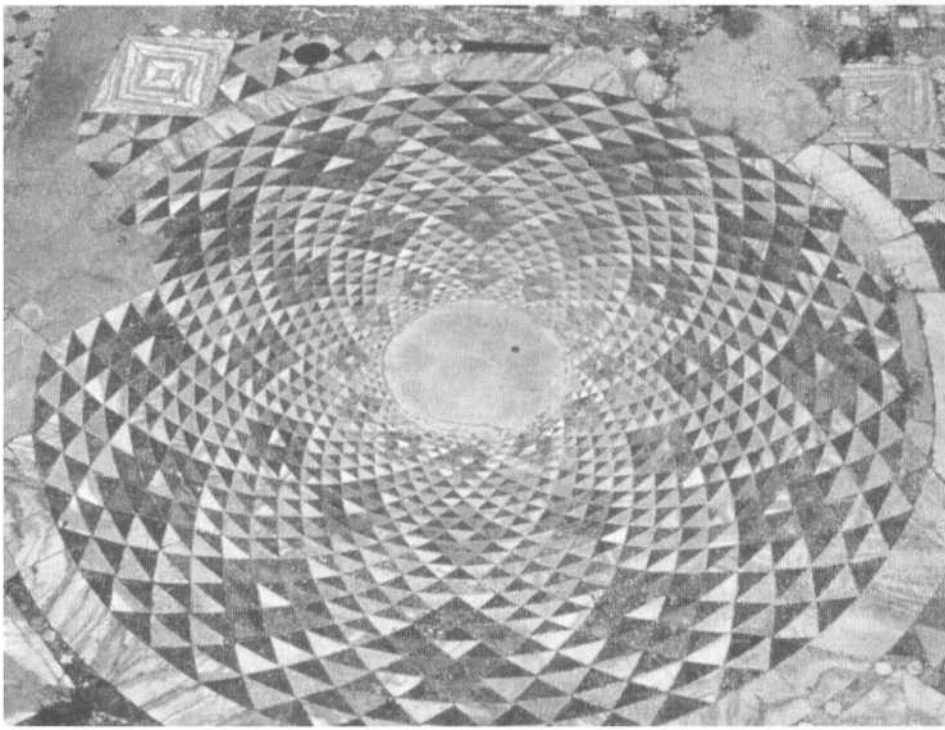
Stânga sus: fustă de rafie, Kuba (Zair), secolul al XX-lea

Dreapta sus: Agnes Martin, *Fără titlu*, 1962

Jos: Mozaic bizantin, Bazilica din Kampanopetra, Cipru, secolul al VI-lea d.Hr.







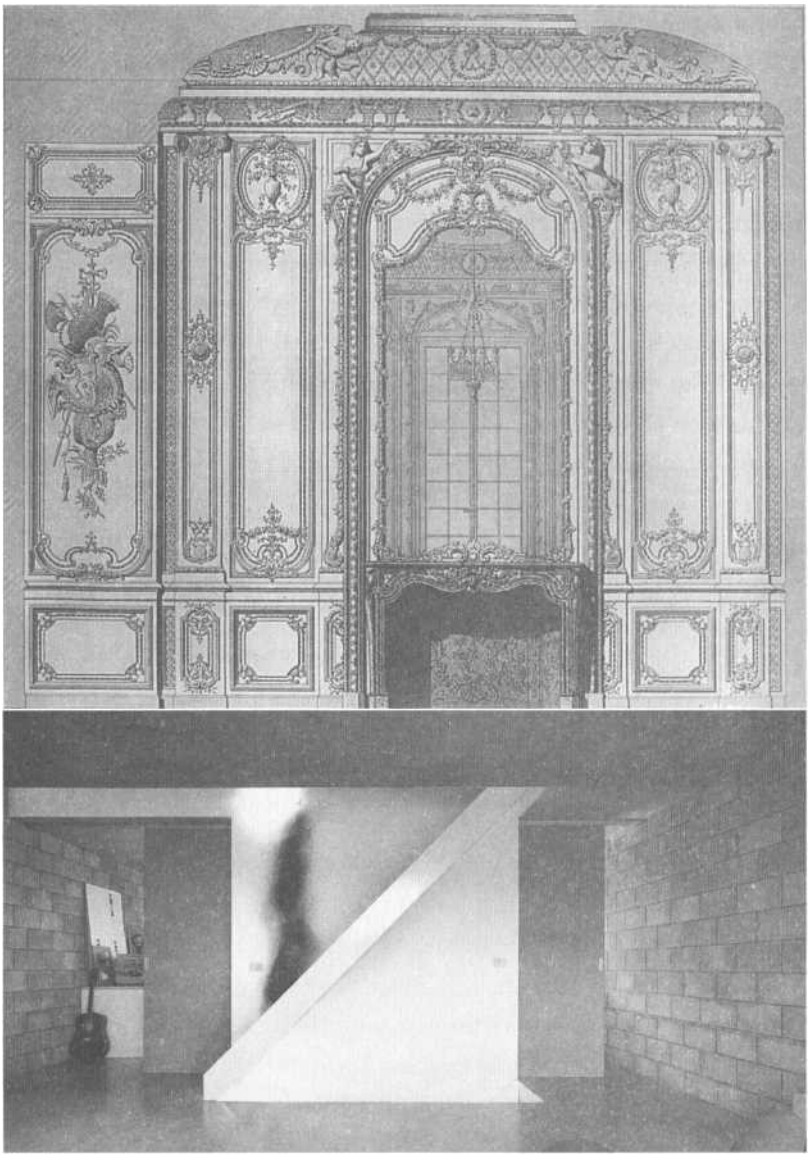
O dorinţă contrară: cetăţenii năzuiesc să evadeze din strânsoarea sufocantă a rutinei şi predictibilităţii – şi se

întorc către arta realistă care să le stingă setea psihică şi să îi refamiliarizeze cu o anumită intensitate de simţire.

Putem conchide de aici că suntem îndemnaţi să spunem despre ceva că este frumos ori de câte ori descoperim că ar conţine, într-o formă concentrată, acele calităţi care ne lipsesc nouă personal ori societăţilor în care trăim. Respectăm un stil care ne poate îndepărta de lucrurile de care ne temem, apropiindu-ne de cele pe care le dorim: un stil ce conţine, în doze corecte, virtuţile care ne lipsesc. Din capul locului, faptul că avem nevoie de artă este un semn că ne aflăm într-un pericol aproape permanent de a ne pierde echilibrul, de a nu reuşi să ne controlăm extremele, de a rătăci calea de mijloc dintre marile opoziţii ale vieţii: plictiseală şi surescitare, raţiune şi imaginaţie, simplitate şi complexitate, siguranţă şi pericol, austeritate şi lux.

Dacă ne putem ghida după comportamentul bebeluşilor şi al copiilor mici, venim pe lume cu tendinţe deja puternic înrădăcinate către dezechilibru. În ţarcuri şi în scaune înalte afişăm fie o fericire isterică, fie o dezamăgire sălbatică, dragoste sau mânie, manie sau epuizare – şi, în ciuda dezvoltării unui exterior mai temperat la vârsta adultă, reuşim rareori să obţinem un echilibru de durată, ne traversăm viaţa ca o corabie pe mări agitate.

Dezechilibrele noastre congenitale sunt în plus agravate de necesităţi practice. Slujbele noastre ne solicită neostenit pe o bandă îngustă a capacităţilor noastre, reducându-ne şansele de a deveni personalităţi rotunde şi făcându-ne să bănuim (de regulă, când se lasă întunericul duminica seara) că mare parte din ce suntem, ori am putea fi, a rămas neexplorată. Societatea ajunge să conţină o serie de grupuri dezechilibrate, fiecare încercând să-şi compenseze propria deficienţă psihologică, şi pe acest fundal se desfăşoară desele şi înfierbântatele noastre conflicte privind frumuseţea.



Un perete care să ne apere de ameninţarea sărăciei şi degradării:

Sus: dormitorul lui Mme Adelaide, Palatul Versailles, 1765 *O apărare împotriva pericolelor vieţii privilegiate*:

Jos: Tomas Nollet şi Hilde Huyghe, Casa Nollet şi Huyghe, Bruges, 2002

3.

Văzută în această lumină, o anumită opţiune stilistică ne spune la fel de multe despre ceea ce le place şi ceea ce le lipseşte susţinătorilor ei. Putem înţelege gustul elitelor din secolul al XVII-lea pentru pereţi auriţi dacă ne amintim contextul în care s-a dezvoltat această formă de decorare: violenţa şi boala erau ameninţări constante, chiar şi pentru cei bogaţi, şi pe acest sol fertil puteau creşte promisiunile de îndreptare pe care le făceau îngeraşii cu panglici şi ghirlande de flori în mâini.

Nu ar trebui să credem că în epoca modernă, care se mândreşte adesea că respinge zorzoanele şi lasă pereţii netencuiţi şi goi, nu lipseşte nimic. Pur şi simplu lipsesc lucruri diferite. Absenţa politeţii nu mai este cea mai mare spaimă. În majoritatea oraşelor occidentale, cel puţin, mahalalele mizere au fost înlocuite de străzi curate şi bine delimitate. Viaţa în lumea dezvoltată a devenit supusă normelor şi abundentă din punct de vedere material, pedantă şi rutinată, până într-acolo încât dorinţele au luat acum altă direcţie: către natural şi simplu, către brut şi autentic, dorinţe pe care gospodăriile burgheze le traduc în pereţi nefinisaţi şi cărămizi uşoare.

4.

Istoricii au remarcat adesea că lumea occidentală de la sfârşitul secolului al XVIII-lea a căpătat gustul pentru natură în toate formele majore de artă. Exista un nou entuziasm pentru îmbrăcămintea nepretenţioasă, poezia pastorală, romanele despre oameni obişnuiţi, arhitectura şi designul de interior lipsite de podoabe. Dar n-ar trebui să deducem din această schimbare estetică faptul că locuitorii Occidentului ar fi devenit ei înşişi mai naturali. Se îndrăgosteau de natural în artă tocmai pentru că pierdeau contactul cu naturalul în viaţa proprie.

Mulţumită progreselor în tehnologie şi comerţ, existenţa claselor avute din Europa devenise, în perioada cu pricina, exagerat de sigură şi de precis reglementată, un exces pe care persoanele educate încercau să-l elimine prin vacanţe în căsuţe ţărăneşti şi lectura unor cuplete

despre flori. În eseul intitulat *Despre poezia na*ivă şi *sentimentala* (1796), Friedrich Schiller observa că grecii antici, careâşi petreceau cea mai mare parte din viaţă în aer liber, ale căror oraşe erau mici şi înconjurate de păduri şi mări, simţeau rareori nevoia de a omagia lumea naturală prin arta lor. „Din moment ce grecii nu pierduseră natura din ei înşişi – explica el – nu aveau nicio dorinţă majoră să creeze obiecte exterioare lor, prin care să o poată recupera”. Şi referindu-se la epoca sa, Schiller transmitea următorul mesaj: „Însă pe măsură ce natura începe să dispară din viaţa omului ca experienţă directă, o vedem apărând în lumea poetică, sub formă de idee. Ne putem aştepta ca naţiunea care a mers cel mai departe către nenatural să fie atinsă cu cea mai mare forţă de fenomenul naiv. Această naţiune este Franţa”, o ţară a cărei ultimă regină confirmase perfect teza lui Schiller, cu doar câţiva ani înainte, petrecându-şi weekendurile într-un sat rustic pe care îl construise la capătul grădinii sale şi unde urmărea cum sunt mulse vacile.

5.

În 1776, artistul elveţian Caspar Wolf a pictat un grup de alpinişti odihnindu-se în faţa giganticului gheţar Lauteraar, sus în Alpii Bernezi. Cocoţaţi pe vârful unei stânci, doi dintre alpinişti privesc în sus spre un sloi de gheaţă imens şi perforat de crevase aflat în faţa lor. Şosetele lor, forma pălăriilor şi umbrela elegantă şi costisitoare sugerează că sunt aristocraţi. Sub ei, în partea stângă a pânzei şi nepăsător la privelişti este ghidul, care ţine un baston lung şi poartă o pelerină simplă şi o pălărie ţărănească. Pictura este un studiu de caz asupra modului în care dezechilibre psihologice diferite pot duce la noţiuni de frumuseţe contrastante.

Deşi cu siguranţă cunoaşte aceşti munţi mai bine decât toate persoanele pe care le are în grijă, ghidul nu împărtăşeşte interesul aristocraţilor faţă de decor. Pare că se ascunde după o lespede. Ni-l putem imagina dorindu-şi

Case ţărăneşti corectează excesele palatului:
Marie Antoinette, Prince de Ligne, Hubert Robert, Cătunul reginei, Petit Trianon, Versailles, 1785

Caspar Wolf, *Gheţarul Lauteraar*, 1776

ca excursia să ia sfârşit şi bătându-şi joc, în sinea lui, de gentlemenii care i-au bătut la uşă cu o zi în urmă, cerându-i să-i conducă în munţi ca să prânzească printre nori, în schimbul unei sume pe care nu o putea refuza. Pentru ghid, frumuseţea probabil că se află în vale, acolo unde sunt pajişti şi cabane, în timp ce munţii înalţi sunt locuri înspăimântătoare în care o persoană întreagă la minte se caţără doar de nevoie, pentru a salva un animal sau pentru a construi o barieră de zăpadă în calea avalanşelor.

Data la care a fost făcut tabloul este semnificativă, fiindcă în acel moment din calendarul imaginaţiei occidentale munţii, care timp de secole fuseseră respinşi ca aberaţii monstruoase, începeau să exercite o mare atracţie pentru turiştii aristocraţi, ce găseau în înfăţişarea

lor sălbatică şi în pericolul pe care-l inspirau destinderea binevenită după mofturile şi afectarea vieţii tot mai civilizate de acasă. Cu un secol înainte, domnii ar fi rămas pe proprietăţile lor, tăind gardurile vii în figuri geometrice şi nesimţind nevoia să li se amintească de dezordine sau sălbăticie. Un secol mai târziu, ghidul localnic ar fi început şi el să privească aspectele neîmblânzite ale naturii cu mai multă bunăvoinţă, acest nou interes fiind declanşat de răspândirea încălzirii centrale, a previziunilor meteo, a ziarelor, a oficiilor poştale şi a căilor ferate care se găseau şi pe cele mai înalte văi alpine.

Însă la momentul respectiv, pe vârful muntelui se găseau una lângă alta două înţelegeri ale frumuseţii, divergenţa dintre ele fiind explicată de existenţa a două moduri de viaţă diferite, cu neajunsuri diferite.

6.

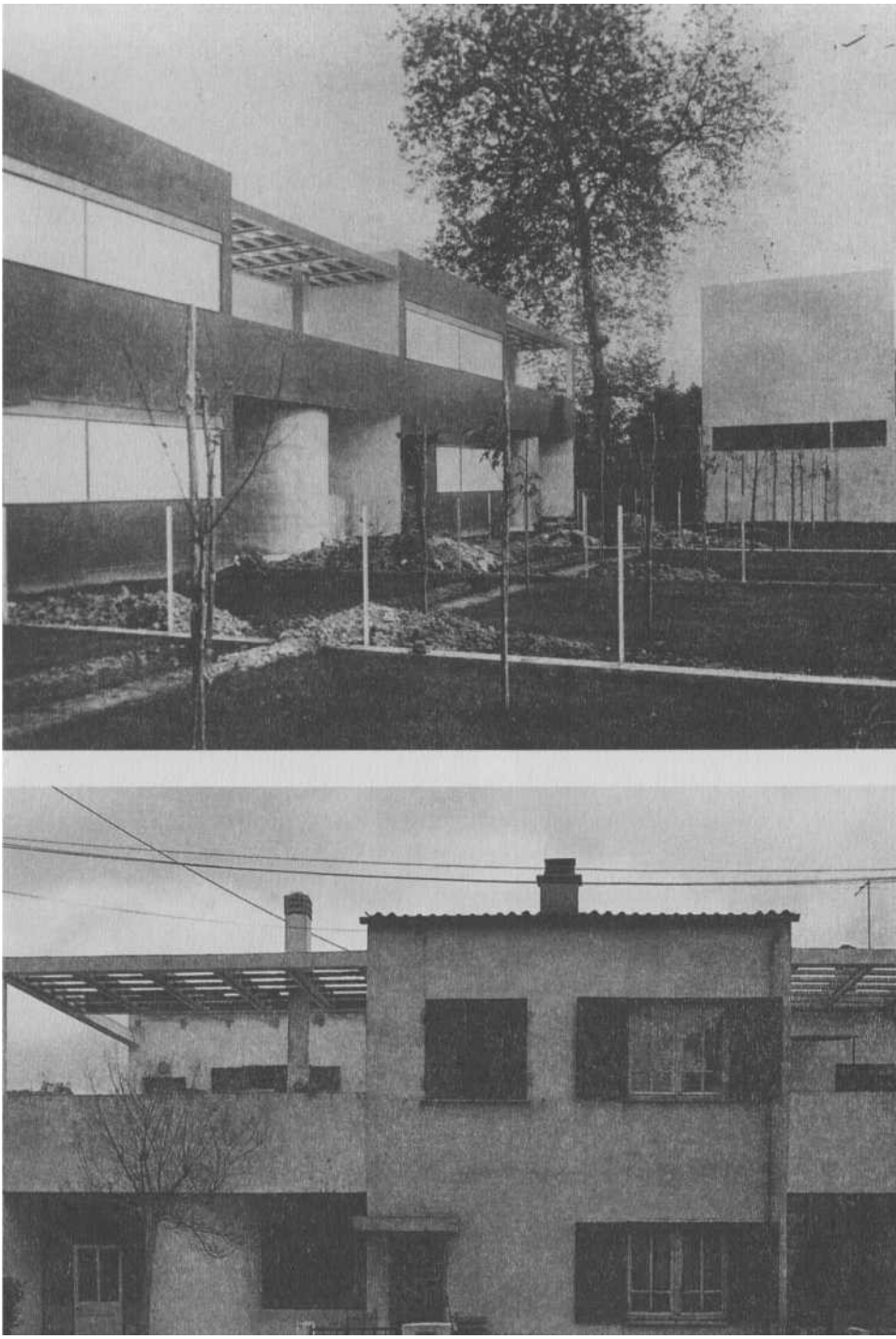
În 1923, un industriaş francez pe nume Henry Fruges i-a comandat unui arhitect celebru, dar încă destul de puţin solicitat, Le Corbusier – pe atunci în vârstă de treizeci şi şase de ani – să construiască nişte case pentru câţiva dintre muncitorii săi şi pentru familiile lor. Complexele realizate, situate lângă fabricile lui Fruges din Lege şi Pessac, în apropiere de Bordeaux, constituie exemple de modernism, fiind alcătuite dintr-o serie de cabane nedecorate, cu ferestre dreptunghiulare lungi, acoperişuri plate şi pereţi goi. Le Corbusier era extrem de mândru de faptul că evitase orice aluzii locale sau rurale. El batjocorea aspiraţiile celor pe care-i numea „brigada folclorică” – tradiţionaliştii sentimentali – şi denunţa rezistenţa intransigentă a societăţii franceze faţă de modernitate. În casele pe care le-a proiectat pentru muncitori, admiraţia lui pentru industrie şi tehnologie se exprimă prin blocuri de beton, suprafeţe nedecorate şi becuri fără abajur.

Însă noii locatari aveau o cu totul altă idee despre frumuseţe. Nu se plictisiseră de atâta tradiţie şi lux, de blândeţe şi rafinament, nici nu erau sătui de idiomul

regional sau de ciopliturile detaliate ale clădirilor vechi, îşi petreceau zilele în hangare de beton, îmbrăcaţi în salopete albastre, asamblând cutii de ambalaj din lemn de pin pentru industria zahărului. Programul era lung şi vacanţele puţine. Mulţi fuseseră siliţi să vină din satele învecinate ca să lucreze în fabricile lui Monsieur Fruges şi aveau nostalgia fostelor lor case şi parcele de pământ. La sfârşitul schimbului, a li se reaminti de dinamismul industriei moderne nu era, pentru ei, o prioritate psihologică presantă. Prin urmare, în doar câţiva ani muncitorii au transformat cuburile identice, corbusiene, în spaţii unice, private, capabile să le amintească de lucrurile de care viaţa în uzină îi lipsise. Nepăsându-le că strică proiectul marelui arhitect, au adăugat caselor acoperişuri ascuţite, obloane, ferestruici, tapete înflorate şi garduri de pari în stil autohton, pentru ca, odată terminate, să continue cu instalarea unei varietăţi de fântâni ornamentale şi pitici în grădinile din faţa casei.

Gusturile locatarilor o luaseră în alte direcţii decât cele ale arhitectului, dar logica din spatele aplicării acestor gusturi era identică. Ca şi celebrul modernist, muncitorii se îndrăgostiseră de un stil care le amintea calităţile cu care vieţile proprii fuseseră prea puţin binecuvântate.

Le Corbusier, case, Pessac, 1925 şi 1995



7.

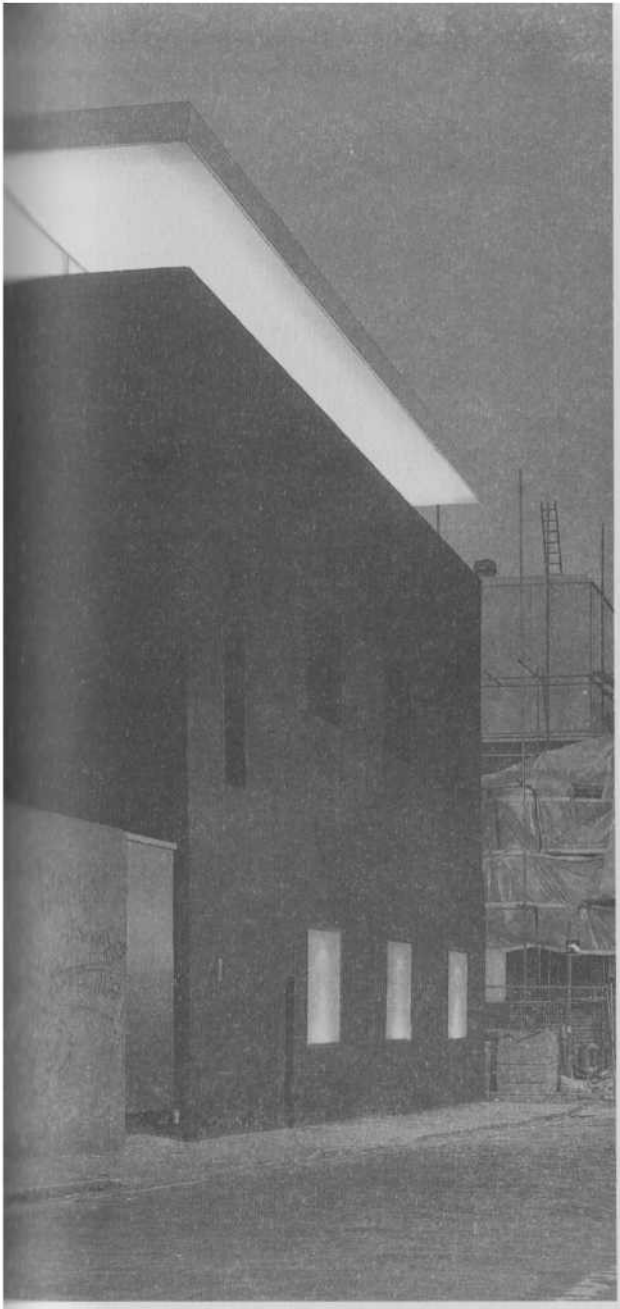
Înţelegerea mecanismului psihologic ce stă la baza gustului poate să nu ne schimbe percepţia asupra frumuseţii, dar ne poate împiedica să reacţionăm cu neîncredere în faţa lucrurilor care nu ne plac. Ar trebui să ne întrebăm imediat ce le lipseşte oamenilor pentru a considera că un anume obiect e frumos şi am înţelege astfel sensul în care au fost păgubiţi, chiar dacă nu ne cuprinde entuziasmul pentru opţiunile lor.

Ne putem imagina că o mansardă albă, raţională, care ni se pare chinuitor de ordonată, reprezintă un cămin pentru cineva supus unor presiuni anarhice. Putem, de asemenea, să ghicim că locuitorii unei clădiri finisate sumar, cu pereţi din cărămizi negre şi uşi de oţel ruginit, fug probabil de senzaţia – proprie sau datorată societăţii – că se bucură de privilegii excesive, aşa cum putem presupune că blocurile jucăuşe, cu acoperişuri curbate, ferestre bombate şi pereţi pictaţi în culori copilăreşti vor atinge o coardă foarte sensibilă în birocraţi şi în cei lipsiţi de imaginaţie, care vor vedea în ele o exuberanţă ce promite să-i scape de sentimentul copleşitor al propriei seriozităţi.

Înţelegând psihologia gustului, putem să scăpăm de cele două mari dogme ale esteticii: cea conform căreia există un singur stil vizual acceptabil sau cea şi mai puţin plauzibilă, că toate stilurile sunt la fel de valide. Diversitatea de stiluri este consecinţa naturală a faptului că nevoile noastre interioare sunt în sine complicate. Este logic să fim atraşi de stiluri care vorbesc şi despre surescitare şi calm, despre grandoare şi modestie, dat fiind că acestea sunt polarităţi-cheie în jurul cărora evoluează vieţile noastre. După cum spunea Stendhal, „Sunt la fel de multe stiluri de frumuseţe câte viziuni ale frumuseţii”.

Cu toate acestea, varietatea de opţiuni ne dă libertatea să stabilim care opere de arhitectură răspund mai mult sau mai puţin adecvat la nevoile noastre psihologice autentice. Putem accepta legitimitatea stilului

rustic, chiar dacă punem sub semnul întrebării modul în care locatarii domnului

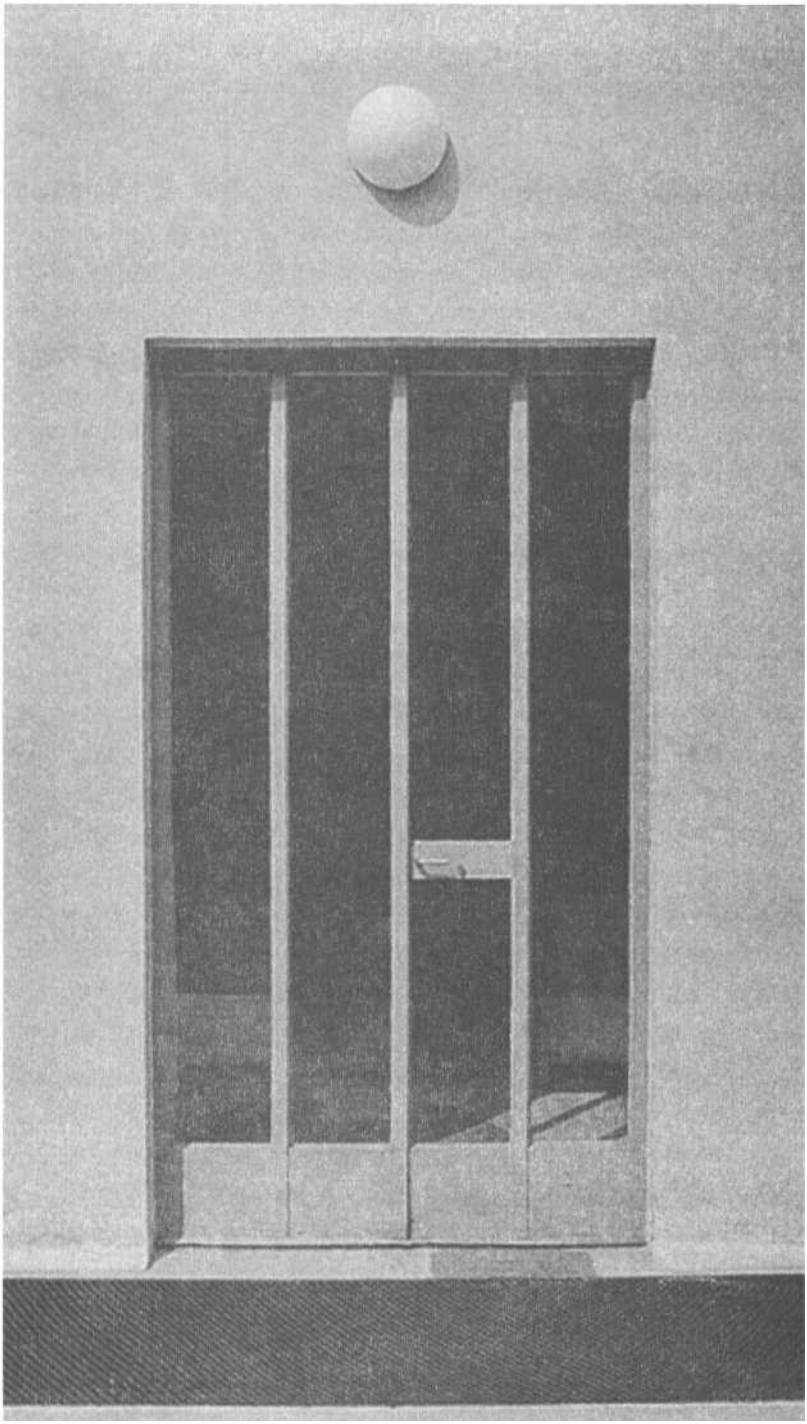


Clădirile pe care le considerăm frumoase conțin, într-o formă concentrată, acele calități care nouă ne lipsesc:
Stânga: David Adjaye, Casa murdară, Londra, 2002
Dreapta: Michele Saee și Bruno Pingeot, Farmacia Publicis, Paris, 2004

Fruges au încercat să îl pună în practică în casele lor din Lege şi Pessac. Putem să condamnăm piticii de grădină, dar să respectăm dorinţele care i-au inspirat.

8.

Contradicţiile şi transformările pe care le-a parcurs sentimentul nostru de frumos pot fi dureroase şi costisitoare, dar avem puţine şanse să ne izolăm de ele în întregime; să producem, de pildă, scaune sau dulapuri care să exercite garantat un farmec unanim recunoscut sau permanent. Ciocnirile dintre gusturi sunt produsul secundar inevitabil al unei lumi în care acţionează forţe ce ne fragmentează şi ne epuizează continuu, în moduri noi. Atâta timp cât societăţile şi indivizii au o istorie, adică o evidenţă a luptelor şi ambiţiilor lor schimbătoare, şi arta are o istorie, care va avea întotdeauna victimele ei, sub forma unor canapele, case şi monumente neiubite. Pe măsură ce dezechilibrele noastre se modifică, atenţia ne este atrasă de părţi noi din spectrul de gusturi, spre stiluri noi pe care le declarăm frumoase fiindcă materializează, în formă concentrată, ceva ce zace în umbră, în interiorul nostru.



H – „I
CD
O

0 – t
1.

Când nu încercăm să fim precişi sau să tragem concluzii definitive, ne e uşor să cădem de acord asupra modului în care ar putea arăta un loc frumos, făcut de mâna omului. Tentativele de a numi cele mai atrăgătoare oraşe din lume tind să se fixeze la aceleaşi câteva puncte familiare: Edinburgh, Paris, Roma, San Francisco. Ocazional se ia în discuţie Siena ori Sidney. Cineva poate pomeni de Sankt Petersburg sau de Salamanca. Şi o dovadă în plus a congruenţei gusturilor noastre se vede în migraţiile din timpul vacanţei. Puţini aleg să-şi petreacă vara în Milton Keynes ori în Frankfurt.

Cu toate astea, intuiţiile noastre privind atractivitatea arhitecturii au avut întotdeauna un rol neglijabil în constituirea unor legi ale frumuseţii care să fie satisfăcătoare. Ne-am fi putut aştepta ca, până acum, să reproducem un oraş fermecător ca Bath cu aceeaşi uşurinţă cu care producem mari cantităţi de gem de afine. Dacă într-un anumit moment oamenii au fost în stare să creeze o capodoperă de design urban, toate generaţiile următoare ar fi trebuit să aibă capacitatea de a realiza un mediu înconjurător la fel de reuşit. Nu ar mai fi nevoie să omagiem un oraş ca pe o creatură rară; virtuţile sale ar putea fi adaptate pentru dezvoltarea oricărei noi bucăţi de pajişte sau pădure. Nu ar trebui să ne concentrăm energiile asupra conservării şi restaurării, discipline care se nutresc din teama noastră de prostia proprie. Nu ar trebui să ne alarmăm din cauza apelor care lovesc ameninţător ţărmul Veneţiei. Ar trebui să predăm mării palatele aristocratice cu încredere, ştiind că putem crea oricând noi edificii care ar rivaliza în frumuseţe cu vechile ziduri de piatră.

Însă arhitectura a sfidat în mod repetat încercările de a o dirija pe o cale mai ştiinţifică, guvernată de reguli. Aşa cum secretele literaturii de calitate nu au fost dezvăluite de existenţa unor texte precum *Hamlet* sau *Mansfield Park*, nici lucrările lui Otto Wagner sau Sigurd Lewerentz nu au făcut nimic pentru a reduce proliferarea clădirilor de calitate inferioară.

Capodoperele continuă să pară pure întâmplări, iar artiştii să semene cu acei oameni ai peşterii care reuşeau din când în când să aprindă câte o flacără, fără să fie în stare să înţeleagă cum au procedat şi cu atât mai puţin să le comunice celorlalţi secretul reuşitei lor. Talentul artistic e ca un joc sclipitor de artificii care traversează noaptea neagră, inspiră uimire privitorilor, dar se stinge singur în câteva clipe, lăsând în urmă doar întuneric şi dor.

Chiar şi aceia care au o părere personală privind principiile care stau la baza frumuseţii arhitectonice vor evita, probabil, să-şi facă publice supoziţiile, de teama de a nu comite vreo eroare de logică sau de a fi atacaţi de apărătorii relativismului, întotdeauna gata să-i cenzureze pe toţi cei care şi-ar traduce gusturile individuale în legi obiective.

2.

Această teamă nu a fost mereu atât de puternică. În perioade anterioare, teoreticienii arhitecturii susţineau cu tărie că toate clădirile pot fi determinate să-şi dezvăluie secretele. Se considera că arhitectura se pretează la o analiză raţională, la fel ca orice alt fenomen uman sau natural. Studiul atent al celor mai frumoase construcţii promitea să conducă la enunţarea unor legi ale frumuseţii, care, exprimate cu claritate, să îi inspire pe ucenici, să îi intimideze pe clienţi şi să răspândească o arhitectură coerentă pe toată suprafaţa pământului.

Această ambiţie sporadică de codificare şi-a atins apogeul în Renaştere, prin publicarea studiului lui Andrea Palladio intitulat *Cele patru cărţi ale arhitecturii* (1570), probabil cea mai influentă tentativă a Occidentului de a

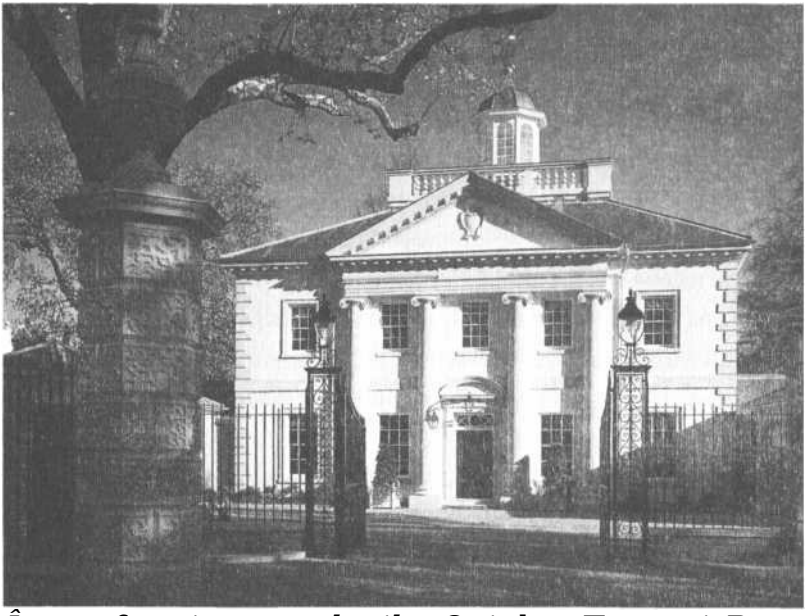
descrie în mod sistematic secretele clădirilor de succes.

Palladio preciza că, la proiectarea coloanelor ionice, un rezultat plăcut poate fi obţinut doar dacă arhitrava, friza şi cornişa ocupă o cincime din înălţimea coloanei, în timp ce un capitel corintic trebuie să aibă înălţimea egală cu diametrul coloanei în punctul său cel mai de jos. În ceea ce priveşte interiorul, el susţinea că încăperile trebuie să fie cel puţin la fel de înalte pe cât sunt de largi, că rapoartele corecte dintre lungimea şi lăţimea camerelor sunt 1: 1, 2: 3, 3: 4 şi că pe axul central al casei trebuie amplasat un hol, într-o simetrie absolută cu cele două laterale.

3.

În ciuda încrederii cu care erau făcute aceste afirmaţii, legile lui Palladio nu s-au dovedit la fel de durabile ca reputaţia caselor sale. Ceea ce a discreditat aceste legi – şi a dus, treptat, la anihilarea oricărei încercări de a dezvolta o ştiinţă a clădirilor atrăgătoare – a fost numărul de excepţii pe care păreau să le permită cu regularitatea unei plase de pescuit găurite.

În capătul nordic al Regent’s Park din Londra se află un conac construit la peste 400 de ani după publicarea tratatului lui Palladio, dar care respectă cu sfinţenie multe dintre principiile acestuia privind propor



În conformitate cu legile: Quinlan Terry şi Raymond Erirh, Vila ionică, Londra, 1990

ţiile, poziţionarea camerelor, axele coridoarelor şi diametrele coloanelor. Ne-am putea aştepta ca această casă să fi fost recunoscută ca una dintre cele mai frumoase clădiri din Londra contemporană, o moştenitoare anglo-saxonă a celebrei Villa Rotonda; şi totuşi ea a acumulat în realitate verdicte mult mai puţin măgulitoare, fiind chiar catalogată drept ridicolă.

Vila are probleme multiple. Formele sale par complet rupte de epoca în care au fost făcute, transmiţând un sentiment de mândrie aristocratică în dezacord cu idealurile contemporane; culorile pereţilor sunt prea cremoase, iar materialele sunt strălucitoare şi lipsite de imperfecţiuni, nedând acea impresie de demnitate venerabilă care conferă atâta farmec clădirilor lui Palladio. Ajungi să regreţi că Palladio nu şi-a găsit timp să includă încă vreo două duzini de legi ale frumuseţii, care ar mai fi redus din nenumăratele cusururi ale conacului.

Aşa cum a urma sfaturile lui Palladio nu pare să ne ducă inevitabil către frumuseţe, a le ignora nu condamnă o

casă la urâţenie. Imaginaţi-vă o casă ţărănească în Districtul Lacurilor: holul de la intrare e înghesuit într-un colţ, camerele nu se află pe nicio axă, coloanele groase sunt făcute din lemn de stejar netratat, tavanele abia dacă ating înălţimea unui om, iar proporţiile par să nu respecte nicio formulă matematică. Şi, totuşi, de o asemenea căsuţă ne putem îndrăgosti profund, chiar dacă încalcă aproape orice principiu conţinut în paginile cu autoritate din *Cele patru cărţi ale arhitecturii*.

4.

Asemenea omisiuni i-au lovit puternic pe arhitecţi. În consecinţă, s-au întors chiar împotriva ideii de lege, declarând-o naivă şi absurdă, un simptom al minţilor utopice şi rigide. Conceptul de frumuseţe a fost considerat imposibil de enunţat şi a început să fie ocolit.

Însă eşecurile asociate cu principiile neopalladiene ar trebui să fie tratate cu mai multă subtilitate, nu cu o tăcere nervoasă. Chiar şi fără a şti exact ce contribuie la frumuseţea unei clădiri, ar trebui să ne aventurăm să dezvoltăm teorii despre acest subiect, în speranţa că îi vom provoca şi pe alţii să contribuie cu idei noi la acumularea unui bagaj comun de cunoştinţe.

Ezitarea noastră de a ne spune deschis opinia privind latura estetică a clădirilor poate fi învinsă dacă luăm în considerare relativa încredere cu care discutăm despre calităţile şi defectele semenilor noştri. O mare parte din conversaţia socială constă într-o trecere în revistă a modurilor în care terţe persoane, ce nu sunt de faţă la discuţie, s-au îndepărtat de – ori, mult mai rar, au îndeplinit – un ideal de comportament. Într-un registru informai sau erudit identificăm vicii şi virtuţi, „bârfa” fiind doar o versiune domestică a filosofiei etice. Deşi ne distilăm rareori duşmăniile şi admiraţiile în ipoteze abstracte, mergem adesea pe urmele filosofilor care au scris tratate întregi încercând să identifice şi să disece bunătatea umană.

Am putea învăţa să dăm nume virtuţilor unei clădiri,

aşa cum filosofii au denumit virtuţile oamenilor, alegând cu grijă echivalentele arhitectonice ale generozităţii sau modestiei, ale onestităţii sau blândeţii. Analogia dintre arhitectură şi etică ne ajută să înţelegem că e puţin probabil ca o clădire să aibă o singură sursă de frumuseţe, după cum o singură calitate nu explică excelenţa unei persoane. Pentru a fi eficiente, calităţile trebuie să apară în momente propice şi în anumite combinaţii. O clădire ce are proporţii corecte, dar este asamblată din materiale inadecvate va fi la fel de compromisă ca un om curajos căruia îi lipseşte răbdarea sau înţelegerea.

Înarmaţi cu o listă cuprinzătoare de virtuţi estetice, arhitecţii şi clienţii lor n-ar trebui să se mai raporteze excesiv la mituri romantice legate de hazard şi de originea divină a frumuseţii. Dacă virtuţile sunt mai bine definite şi integrate în discuţiile despre arhitectură, avem o şansă mai bună de a înţelege în mod sistematic şi de a recrea ambianţele pe care le iubim intuitiv.

Ordinea

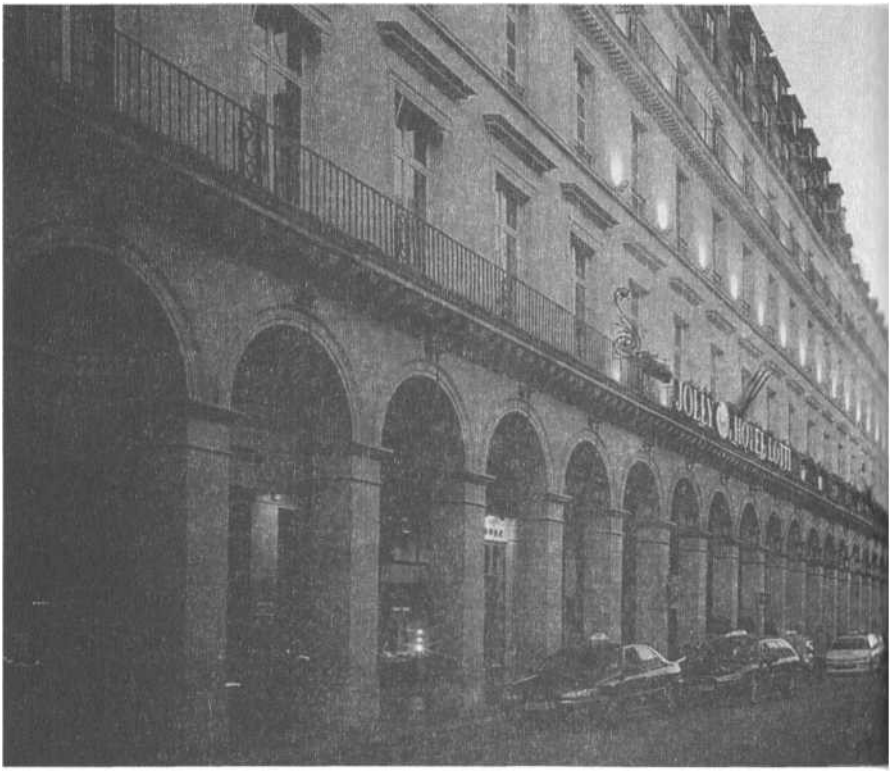
1.

Stând pe un refugiu la capătul unei străzi pariziene largi, privirea îmbrăţişează un coridor simetric, spaţios, cu imobile impunătoare, culminând cu un amplu scuar în care un bărbat stă mândru în picioare în vârful unei coloane. În ciuda vrajbelor din lume, aceste clădiri şi-au aplanat disputele şi s-au aranjat cu umilinţă în modele perfect repetitive, fiecare asigurându-se că acoperişul, faţada şi materialele din care este construită se potrivesc exact cu cele ale vecinelor sale. Atât cât poate ochiul să perceapă, nicio mansardă şi nicio balustradă nu iese din rând. Înălţimea fiecărui etaj şi poziţia fiecărei ferestre sunt reproduse fidel de-a lungul şi de-a latul străzii. Arcadele se înalţă spre balcoane, care se continuă cu trei etaje de gresie patinată, prelungindu-se apoi cu acoperişuri arcuite uşor, acoperite cu plumb, întrerupte la fiecare câţiva metri de hornuri solemne, geometrice. Clădirile par să fi înaintat repede ca o trupă de balerine, fiecare aliniindu-şi degetele

de la picioare pe o linie trasată pe trotuar, de parcă ar fi ascultat de bagheta unui maestru de balet foarte strict. Ritmul dominant al blocurilor este acompaniat de progresii armonice subsidiare, impuse de felinare şi bănci. Vizitatorului sau locatarului sensibil, acest spectacol de precizie îi produce o impresie de frumuseţe legată de calităţi precum continuitatea şi uniformitatea, de unde concluzia că la baza unui anumit tip de grandoare arhitecturală stă conceptul de ordine.

Strada este produsul unei inteligenţe specific umane. Simţim că este total improbabil ca natura să creeze vreodată ceva atât de coerent şi liniar încât să rivalizeze cu acest decor. Imaginea ne confruntă cu o externalizare a celor mai raţionale şi deliberate procese mentale. Ne putem imagina tumultul care a precedat calmul ce domneşte acum în acest loc: zilele sufocante de vară în care se auzeau ecourile ciocanelor şi ferăstraielor a sute de muncitori. Materialele pentru construcţia străzii trebuie să fi fost adunate în ani de zile din toate colţurile ţării, de către o legiune de furnizori, mulţi neştiind nimic despre existenţa colegilor lor, dar lucrând toţi sub îndrumarea aceluiaşi maestru proiectant. Grupuri de pietrari au petrecut luni întregi în carierele din est şi din sud, cioplind cu dălţile configuraţii similare, pentru a produce blocuri care să se aşeze fără cusur lângă vecinele lor.

Strada vorbeşte despre sacrificiile pe care le presupune orice operă arhitectonică. Poate că pietrele ar fi preferat să doarmă în continuare în patul lor geologic, în care se odihneau de 200 de milioane de ani, aşa cum minereul de fier folosit pentru balustrade ar fi putut alege să rămână cuibărit în Masivul Central, sub pădurile de pini, înainte de a fi smuls din



somnolenţă – şi totul s-a desfăşurat într-o simfonie a materiilor brute, o colosală compoziţie urbană. Căruţa unui artizan a călătorit zile întregi până să ajungă în oraş, iar căruţaşul şi-a lăsat familia şi a dormit în hanuri ieftine, pentru ca într-o zi, la etajul al doilea al unui bloc de apartamente, o bucată de ţeavă să poată fi unită fără grabă cu o chiuvetă, făcând viaţa mai plăcută într-o măsură nespectaculoasă, dar semnificativă.

Strada pariziană ne mişcă pentru că recunoaştem contrastul dramatic dintre calităţile ei şi cele care ne colorează în general vieţile. O numim frumoasă dintr-o familiaritate umilă cu antitezele ei: cea din viaţa domestică, plină de proastă dispoziţie şi dispute meschine, şi cea

Charles Percier şi Pierre Fontaine, rue de Castiglione, Paris, 1802

din arhitectură, cu străzi ale căror elemente ignoră înfăţişarea vecinătăţii şi, în încercarea haotică de a atrage atenţia asupra lor, strigă cu furia amanţilor geloşi. Această stradă ordonată ne oferă o lecţie despre beneficiile renunţării la libertatea individuală de dragul unui plan colectiv mai înalt, în care toate părţile câştigă prin contribuţia la întreg. Deşi suntem creaturi înclinate să ne certăm, să ucidem, să furăm şi să minţim, strada ne aminteşte că putem ocazional să ne stăpânim impulsurile josnice şi să transformăm un teren pustiu, pe care timp de secole au urlat lupii, într-un monument de civilizaţie.

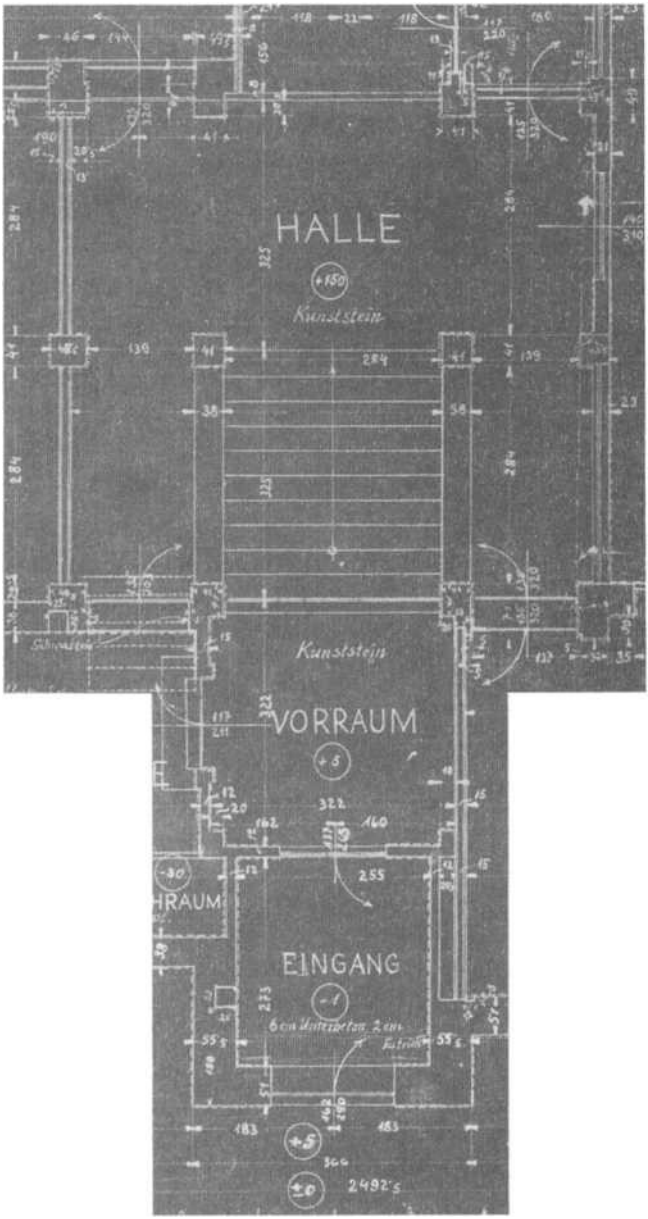
2.

Ordinea contribuie la atractivitatea majorităţii operelor arhitectonice importante. De fapt, această calitate este atât de fundamentală, încât este înscrisă chiar şi în

cele mai modeste proiecte, încă de la început, în diagramele detaliate ale circuitelor electrice şi ţevăriei, în elevaţii şi planuri, documente frumoase, în care fiecare cablu şi fiecare cadru de uşă a fost măsurat şi care ne fac să simţim şi să ne bucurăm de prezenţa copleşitoare a preciziei şi a intenţiei, chiar şi atunci când nu înţelegem sensul exact al anumitor simboluri şi numere.

„Vă place să vă plângeţi că aceste numere plictisitoare sunt opusul poeziei”, spunea Le Corbusier, frustrat că am putea trece cu vederea frumuseţea inerentă în asemenea planuri şi în formele simetrice ale podurilor, blocurilor şi scuarurilor. „Aceste lucruri sunt frumoase pentru că, în mijlocul aparentei incoerenţe a naturii sau a oraşelor făcute de oameni, ele sunt locuri ale geometriei, un regat unde domneşte matematica practică… şi nu e geometria bucurie pură?”

Bucurie pentru că geometria reprezintă o victorie asupra naturii şi pentru că, în ciuda a ceea ce ar putea sugera o lectură sentimentală, natura este de fapt opusă ordinii pe care ne bizuim pentru a supravieţui. Lăsată de capul ei, natura nu va ezita să ne sfărâme drumurile, să-şi vâre ghearele în clădirile noastre, să-şi strecoare corzi de viţă sălbatică prin



Bucuria pură a geometriei:

Ludwig Wittgenstein, plan, Casa Wittgenstein, Viena, 1928

pereţi şi să readucă la haosul primordial toate trăsăturile lumii noastre geometrice, atât de grijuliu

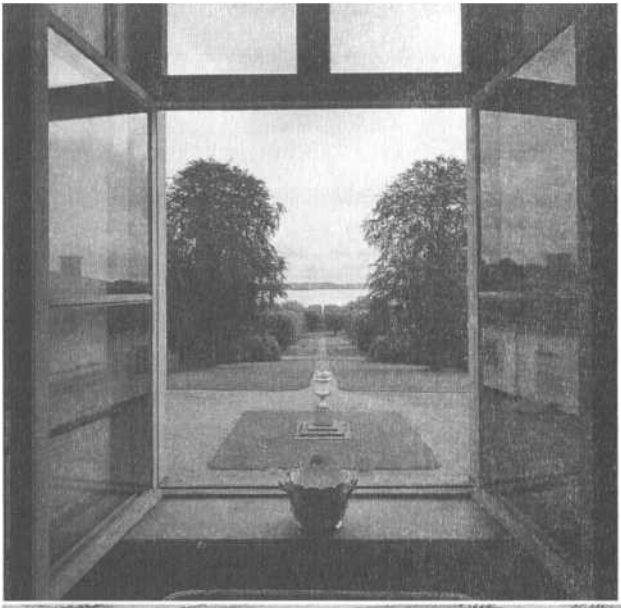
întocmite. Natura are obiceiul să corodeze, să topească, să înmoaie, să păteze şi să mestece lucrările omului. Şi în cele din urmă câştigă. Mai devreme sau mai târziu, vom fi prea uzaţi pentru a mai rezista distrugătoarelor ei forţe centrifuge: vom obosi să tot reparăm acoperişuri şi balcoane, vom tânji să dormim, luminile vor scădea, iar buruienile vor fi lăsate să-şi răspândească fără oprelişti tentaculele canceroase, peste biblioteci şi magazine. În sinea noastră suntem conştienţi de inevitabilitatea acestei calamităţi şi asta ne face deosebit de sensibili la frumuseţea unei străzi, în care recunoaştem chiar calităţile de care depinde supravieţuirea noastră. Tendinţa către ordine se dovedeşte sinonimă cu tendinţa către viaţă.

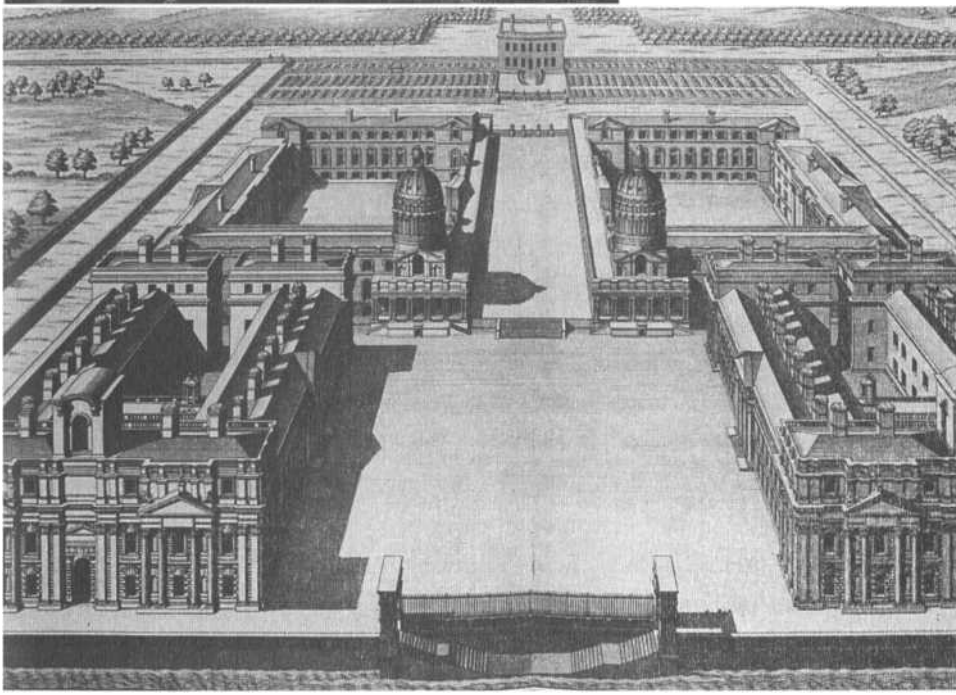
3.

Ordinea în arhitectură ne atrage şi fiindcă ne protejează de sentimentul că lucrurile sunt prea complicate. Salutăm o ambianţă făcută de mâna omului care ne dă impresia de uniformitate şi predictibilitate, pe care ne putem baza pentru a ne odihni minţile. În definitiv, nu prea ne plac surprizele perpetue.

Iar un semn că le apreciem foarte puţin este efortul pe care îl depunem de multe ori doar pentru a privi. Ne place să ajungem într-un vârf de deal, pe o terasă panoramică, într-un restaurant la înălţime sau într-un post de observaţie, unde avem parte de plăcerea fundamentală de a putea vedea ceea ce se află la mare distanţă şi putem urmări drumurile şi râurile de-a curmezişul peisajului, în loc ca ele să ne ţâşnească în faţă fără veste.

Plăceri comparabile ne produc clădirile, de exemplu, fereastra unei case de ţară prin care vedem un drum de acces lung şi uniform sau un coridor care se întinde dintr-o extremitate a casei în cealaltă sau o serie de curţi aliniate pe o axă perfectă. Aceste mostre de construcţie ordonată ne dau sentimentul că am domesticit imprevizibilul şi că, la un nivel simbolic, am luat comanda unui viitor tulburător de necunoscut





Plăcerile unei privelişti ordonate

Sus: Carl Frederik Adelerantz, Domeniul Sturehof, lângă Stockholm, 1” S1

Jos: Christopher Wren şi succesorii săi, Spitalul Greenwich, cca. 1695

4.

Deşi avem tendinţa să credem că o operă importantă – fie ea arhitectonică ori literară – trebuie să fie complicată, multe clădiri atrăgătoare au un design surprinzător de simplu, chiar repetitiv. Ispititoarele case cu etaje retrase din Bloomsbury sau blocurile de apartamente din centrul Parisului sunt asamblate în conformitate cu un model de bază invariabil, inclus în codurile stricte de construcţie ale municipalităţii. De la o generaţie la alta, aceste coduri i-au împiedicat pe arhitecţi să-şi folosească imaginaţia proprie; i-au legat cu cătuşe de o paletă îngustă de materiale şi forme acceptabile şi, aşa cum se întâmplă în instituţia căsătoriei, le-au limitat opţiunile în numele satisfacţiilor aduse de cumpătare.

Faptul că în multe oraşe au dispărut codurile de construcţie şi, odată cu ele, edificiile modeste, dar satisfăcătoare, se explică printr-o dogmă perversă care a pus stăpânire pe profesiunea de arhitect în perioada romantică: credinţa că trebuie să existe o legătură între marea arhitectură şi originalitate. În secolul al XIX-lea, arhitecţii au ajuns să fie recompensaţi în funcţie de unicitatea operei lor, astfel încât a construi o casă sau un birou nou într-o formă familiară a devenit la fel de jalnic ca a plagia un roman sau un poem.

Acest accent pus pe geniul individual a avut efectul neaşteptat de a sfâşia ţesătura atent alcătuită a oraşelor. „Nu trece zi fără să auzim că arhitecţii noştri trebuie să fie *originali* şi să inventeze un nou stil”, observa John Ruskin în 1849, uimit de brusca dispariţie a armoniei vizuale. Ce poate fi mai dăunător, se întreba el, decât a crede că o „nouă arhitectură trebuie inventată din nou, de fiecare dată când construim un atelier sau o casă parohială?” El propunea ca arhitectura să fie opera „unei singure şcoli, astfel încât de la casa ţărănească la palat şi de la capelă la bazilică, fiecare trăsătură a arhitecturii naţionale să fie la

fel de răspândită precum limba sau moneda”. Jumătate de secol mai târziu şi în acelaşi spirit, Adolf Loos le cerea arhitecţilor să-şi dea deoparte ambiţiile personale, de dragul coerenţei colectivului: „Cea mai bună formă există deja şi nimeni nu ar trebui să se teamă s-o folosească, chiar dacă ideea ei fundamentală vine de la altcineva. Destul cu geniile noastre şi cu originalitatea lor! Lăsaţi-ne să ne repetăm. Lăsaţi o clădire să semene cu alta. Nu vom fi publicaţi în *Deutsche Kunst und Dekoration* şi nu vom fi făcuţi profesori de artă aplicată, dar ne vom fi servit pe noi înşine, timpurile noastre, naţiunea noastră şi omenirea, după puterile noastre”.

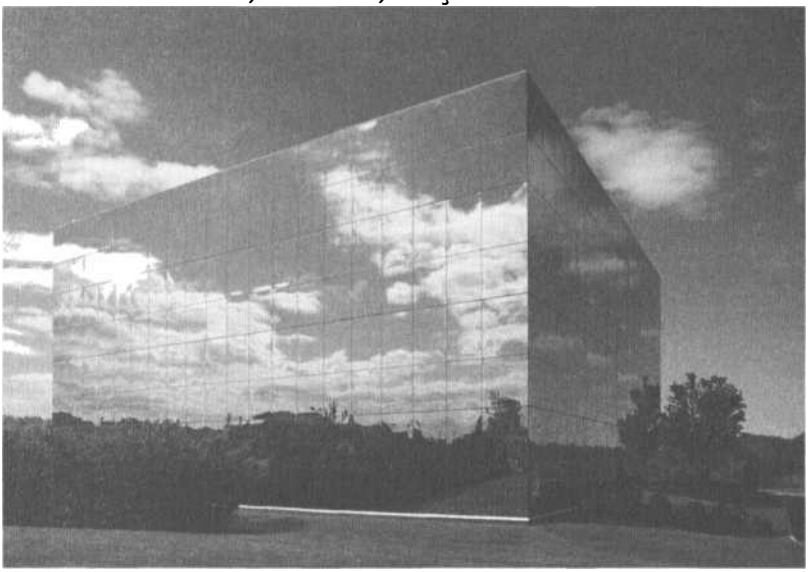
Puţini arhitecţi l-au ascultat. A proiecta o casă sau un birou rămâne o ocazie de a reconsidera designul unui toc de fereastră sau al unei uşi de intrare, pornind de la principiile de bază. Însă un arhitect care vrea să fie diferit poate, în final, să se dovedească la fel de periculos ca un pilot ori un doctor cu prea multă imaginaţie. Oricât de importantă ar fi originalitatea în anumite domenii, în multe altele, stăpânirea de sine şi respectarea anumitor proceduri sunt calităţi mai importante. Rareori ne dorim să fim luaţi prin surprindere de ceva complet nou, atunci când dăm colţul unei străzi. Cerem clădirilor noastre consecvenţă fiindcă, de multe ori, suntem noi înşine prea aproape de dezorientare şi agitaţie. Avem nevoie de disciplina pe care o oferă similitudinea, aşa cum copiii au nevoie de ore de culcare regulate şi de mâncăruri familiare şi simple. Cerem ambianţelor în care trăim să conserve calmul şi simţul direcţiei, calităţi cu care avem o relaţie precară. Arhitecţii de pe urma cărora am putea profita cel mai mult sunt aceia suficient de generoşi pentru a lăsa la o parte orice pretenţie de geniu, dedicându-se asamblării unor cutii frumoase, dar în mare parte lipsite de originalitate. Arhitectura ar trebui să aibă încredere în sine şi amabilitatea de a fi puţin plictisitoare.

5.

Însă nici dragostea noastră pentru ordine nu e

nelimitată, după cum putem observa stând în faţa unei clădiri de birouri multietajată, ale cărei ferestre sunt pătrate identice de sticlă reflectorizantă încastrate în rame identice de aluminiu, ale cărei niveluri nu se deosebesc între ele, o clădire la care nu există nicio diferenţă vizibilă între dreapta şi stânga ori faţă şi spate şi nicio antenă răzleaţă ori cameră de luat vederi nu tulbură armonia planului principal. În loc să ne stârnească admiraţia cu atâtea dovezi de ordine, o asemenea cutie ne poate provoca senzaţii de plictiseală sau nervozitate. În prezenţa sa, suntem tentaţi să uităm efortul pe care l-a presupus crearea acestei structuri ordonate din haos şi, în loc să lăudăm clădirea pentru uniformitatea ei, să o condamnăm fiindcă e obositoare.

În măsura în care apreciem ordinea, o facem atunci când o percepem ca fiind însoţită de complexitate, când simţim că în ea sunt reunite elemente variate, că ferestrele, uşile şi alte detalii au fost împletite într-o structură care reuşește să fie totodată regulată şi complicată. Astfel, în Piaţa San Marco din Veneţia, suntem captivaţi şi fermecaţi de faţada Palatului Dogilor, nu de cea a Procuratie Vecchie, fiindcă, deşi ambele



Limitele ordinii:

Clădire de birouri, Trenton, New Jersey, 1995

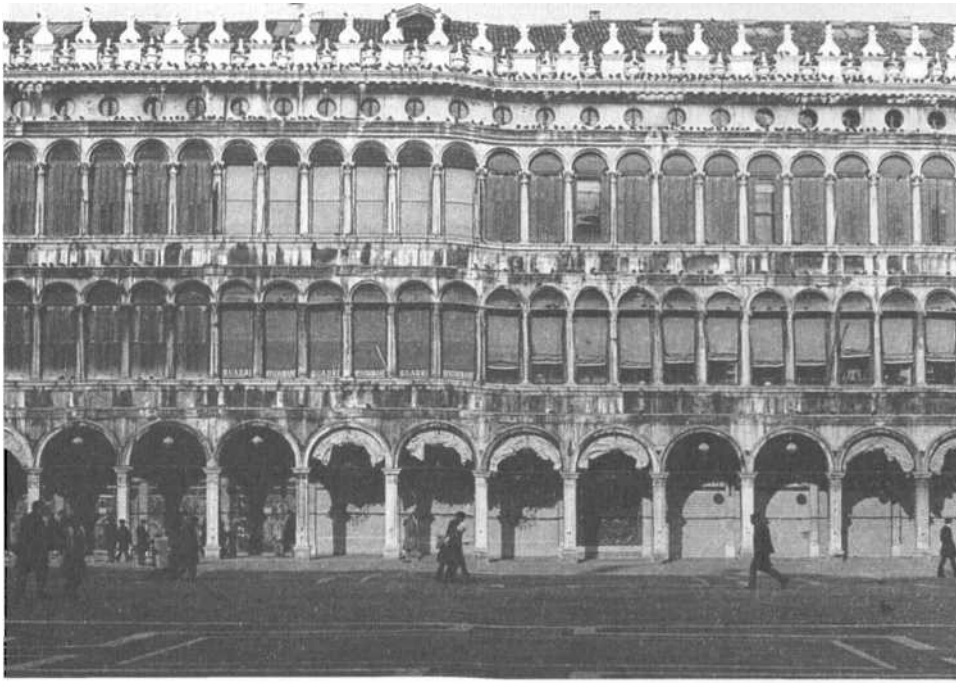
faţade sunt programatice, doar cea a palatului are un model suficient de elaborat pentru a da o senzaţie vie de ordine. Această enormă cutie gotică, în care niciun etaj nu îl copiază pe altul prin înălţime sau decorare, ne captivează privirea în timp ce încercăm să descifrăm în formele sale o inteligenţă pe care o simţim, fără să o putem înţelege imediat. Aici nu există un sistem simplu de repetiţii. Ferestrele de la etajul de sus şi arcadele de la parter fac parte din aceeaşi familie, totuşi au dimensiuni şi spaţieri diferite. Nişele în formă de trifoi din partea superioară sunt ecoul celor scobite deasupra coloanelor ce susţin galeria de la primul etaj, fără a fi aliniate cu acestea, fiecare nivel părând să urmeze drumuri congruente, dar independente. Pe măsură ce privirea urcă pe faţadă, ea înregistrează schimbări de dispoziţie: dacă parterul are un aer practic şi proletar, cu picioarele înfipte simplu şi fără fasoane în pământ, primul etaj capătă aparenţa unei rochii brodate. Blocul neted de cărămizi albe şi roz de deasupra evocă o faţă de masă cu modele, arcele galeriilor fiind transformate în panicule iar arcele de la parter, în picioare de masă. Întregul se încheie într-o notă voioasă, decorarea liniei acoperişului sugerând nişte pălării de carnaval ce salută cerul Veneţiei.

Prin comparaţie, nu există mistere care să ne reţină atenţia ori să ne uimească la faţada clasică de la Procuratie Vecchie. Ochiul deduce de îndată schema de design, în care parterul constituie un model repetat fără imaginaţie, la scară mai mică, atât la primul, cât şi la al doilea etaj. Diferenţa dintre această clădire şi Palatul Dogilor este ca diferenţa dintre o bătaie monotonă de tobă şi o fugă de Bach.

6.

Cel mai evident mijloc de a conferi complexitate unei faţade este acela de a crea variaţii în proiectarea uşilor şi ferestrelor. Însă un efect complex şi plăcut poate fi obţinut

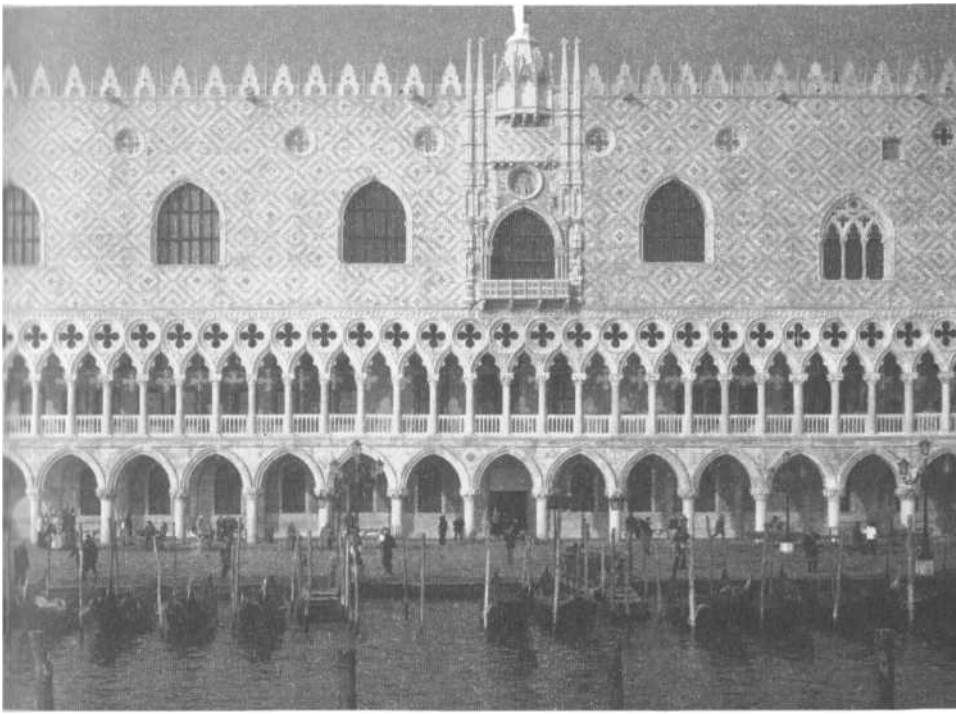
şi prin folosirea cărămizilor, calcarului, marmurei, aramei patinate, lemnului şi betonului – materiale cu înfăţişare oarecum



Oboseala produsă de ordine: Mauro Conducei, Procuratie Vecchie, Veneţia, 1532

aspră şi necivilizată, din care pare să iasă la iveală ceva organic şi neîmblânzit. Când ordinea este impusă unor asemenea materiale vitale, se poate naşte frumuseţea, fiindcă spiritul se aliniază cu logica. Novalis spunea: „Într-o operă de artă, haosul trebuie să se întrevadă prin vălul ordinii”.

Există pereţi de zidărie care ilustrează perfect cuvintele poetului german, pereţi în care fiecare cărămidă pare vie, nestăpânită şi singulară, înzestrată cu o personalitate şi o poveste distincte. O cărămidă poate fi diformă şi întunecată, alta trandafirie şi inocentă, o a treia încăpăţânat de mică, o a patra de culoarea şi textura pâinii cu nuci. Şi totuşi, aceste personalităţi disparate vor sta una lângă cealaltă, cap la cap, încastrate în



Plăcerea ordinii combinate cu complexitatea: Palatul Dogilor, Veneţia, 1340 – 1420

mortarul crem, supunându-se aceluiaşi plan principal, perfect echilibrate între unicitate şi armonie.

Podelele din dale de piatră ne pot prezenta un tablou similar al armoniei dintre forţe contrare. Pietre mari şi obtuze au fost convinse de zidar să-şi ia locul în aceste podele, conform unui model metodic. Simţi cum au fost temperate excesele de personalitate ale acestor pietre, cum au fost educate şi smulse dintr-o sălbăticie evidentă, încă, în stâncile abrupte din care au fost excavate. Au fost nevoite să renunţe la atitudinea sfidătoare, să-şi tundă bărbile de licheni şi să-şi netezească negii şi bătăturile, totul de dragul disciplinei comune, contribuind la realizarea unei podele pe

care, atunci când o traversăm, o putem aprecia drept ordonată, dar neplictisitoare, viguroasă, dar neanarhică.

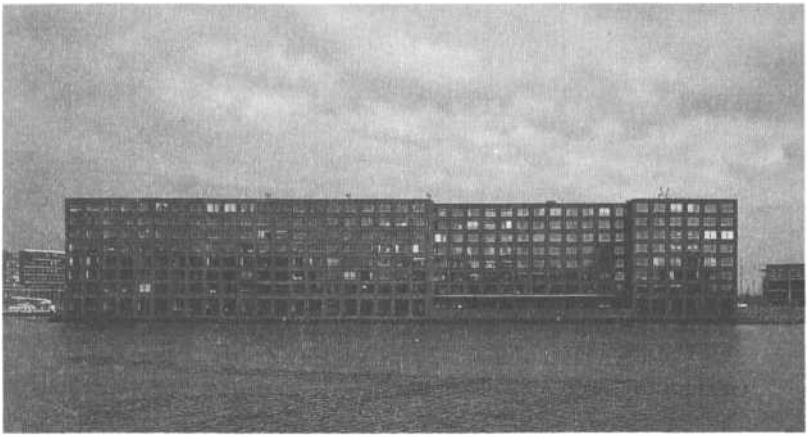
Podelele din lemn oferă plăceri asemănătoare atunci când scândurile, prin care cândva bătea pulsul naturii, se supun legii ferăstrăului şi totuşi, în fiecare scândură, rămân suficiente semne de viaţă pentru a contrabalansa geometria tâmplarului. Putem vedea noduri şi imperfecţiuni, de parcă lemnul ar fi un râu turbulent, dar îngheţat. Neregularităţile rămân – un nod care n-a fost îmblânzit, o denivelare sau o umflătură care n-a fost netezită – însă aceste trăsături sunt mai degrabă nobile decât ameninţătoare, amintesc de complexitate, fiindcă sunt conţinute ferm într-o serie de linii paralele calme şi de unghiuri drepte, fixate între ele prin cuie lungi de fier.

Tensiunea animată dintre ordine şi haos poate fi explorată nu doar prin materiale, ci şi prin contururi şi locuri. De pildă, complexul Crescent Park din Marylebone proiectat de John Nash, dacă ar fi fost dispus după o linie dreaptă, ar fi reprezentat un şir destul de banal de case cu etajele retrase. Frumuseţea sa specială se datorează faptului că ne face să simţim că ordinea pe care o afişează a fost obţinută în ciuda presiunii contrare şi subversive exercitate de o curbă. Ne putem imagina dificultatea pe care a presupus-o aşezarea fiecărei clădiri la un unghi subtil calculat faţă de vecinele ei şi modelarea unei faţade după arcul recalcitrant al unui semicerc.

În docurile din estul Amsterdamului se află blocul de apartamente Langhaus de Diener şi Diener, o structură masivă, repetitivă, a cărei uniformitate este combătută de combinarea unui ritm asimetric al ferestrelor (6: 12: 21),

de cărămizile necizelate şi multicolore şi de aşezarea blocului la marginea unei ape sumbre şi furtunoase, detalii care garantează că această clădire este ordonată în sensul corect şi magnific al cuvântului.

Nu departe de aici, în acelaşi cartier olandez, un cod de construcţie strict sileşte şirurile de case cu etaje retrase să adopte dimensiuni identice, o lăţime de 4, 2 metri şi o înălţime de 9, 5 metri. Totuşi, în aceste limite, este permis un grad înalt de exuberanţă şi inventivitate în ceea ce priveşte materialele, stilurile ferestrelor şi înălţimea fiecărui etaj. Când privirea ne alunecă peste faţadele aflate de-a lungul canalelor, variaţiile lor ne încântă, în timp ce parametrii riguroşi în care se încadrează ne stârnesc admiraţia. O etică similară domneşte în Telf, în Cehia, unde planul de bază foarte rigid specificat pentru casele care delimitează piaţa centrală este dublat de o atitudine liberală faţă de culori, stucaturi şi forma acoperişului. Rezultatul aminteşte de un şir simpatic de copii de şcoală, a căror principală (şi probabil unică) asemănare constă în faptul că au toţi aceeaşi înălţime.

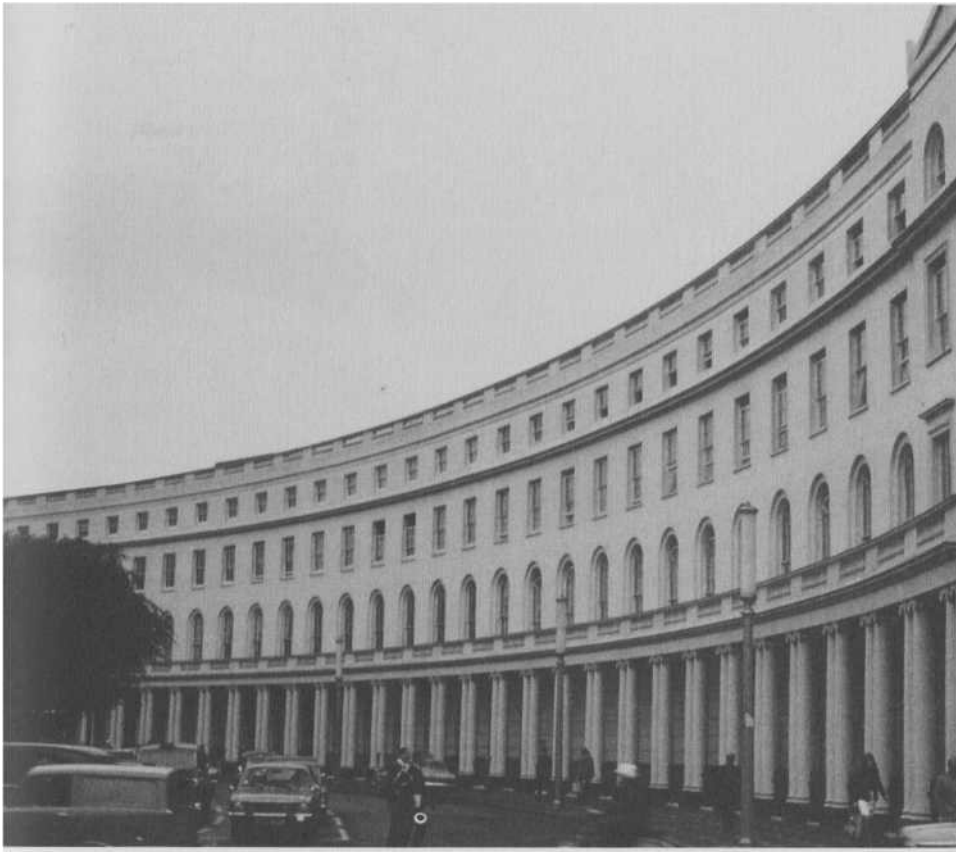


Diener şi Diener, Langhaus, Insula Java, Amsterdam, 2001

7.

Asemenea opere subliniază adevărul maximei antice conform căreia frumuseţea se află între două extreme: ordinea şi complexitatea. Aşa cum nu putem aprecia atracţiile siguranţei fără a avea, în fundal, impresia de pericol, a înţelege în ce măsură suntem îndatoraţi capacităţii noastre de ordonare nu vom reuşi decât în faţa unei clădiri care flirtează cu confuzia.

Stânga sus: West 8/Borneo Sporenburg, case, Amsterdam, 1997 Stânga jos: Piaţa centrală, Teld, Moravia de sud, secolul al XVI-lea



Un flirt cu plictiseala, salvat de mărime și curbă:
John Nash, Park Crescent, 1812

Elimină una dintre ele îi ceva se pierde:

Karijosef Schattner, Institutul de Jurnalism, Eichstätt, 1987

Echilibru

1.

Dincolo de plăcerile pe care le generează juxtapunerea ordinii şi complexitatea, putem identifica o virtute arhitectonică suplimentară: *echilibrul*. Frumuseţea este un rezultat plauzibil, ori de câte ori arhitecţii mediază inteligent între diverse opoziţii, inclusiv între vechi şi nou, natural şi artificial, luxos şi modest, masculin şi feminin…

2.

Timp de câteva decenii, clădirea barocă în formă de

U care adăposteşte Institutul de Jurnalism din Eichstätt a avut în mijloc o curte goală, cu excepţia unui strat de flori şi a unui rastel de biciclete. Apoi, pe la mijlocul anilor ’80, nevoia de spaţiu a determinat conducerea Institutului să comande o structură nouă arhitectului Karijosef Schattner, care a introdus un bloc modern şi sfidător, din beton şi sticlă, în golul dintre aripile cu frontoane şi decoraţiuni existente; Deşi diferă puternic prin stil, părţile vechi şi cea nouă au atins, totuşi, o armonie seducătoare, precum şi o interdependenţă bizară, în care fiecare contează pe cealaltă să-i atenueze cusururile şi să-i sublinieze farmecul. A elimina oricare dintre clădiri ar face ca cea rămasă să pară pedant de cuminte sau brutal de modernă, în timp ce împreună ele realizează o sinteză atrăgătoare de temperamente emoţionale.

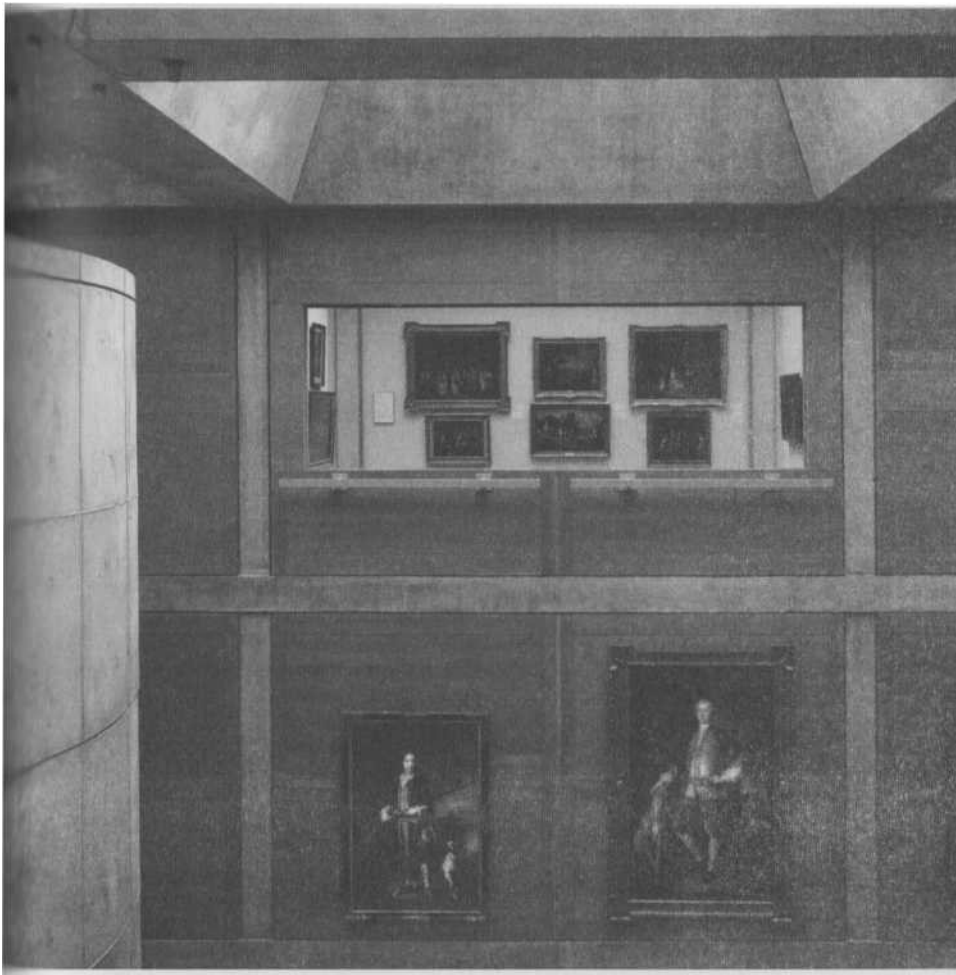
În holul de intrare al Centrului pentru Artă Britanică Louis Kahn din New Haven, are loc o altă împăcare a contrariilor, prin jocul dintre pereţii de beton şi panelurile intermediare din stejar englezesc înserate. Ar fi greu să găseşti două materiale care să aibă mai puţine în comun decât acestea. Forţa, longevitatea şi nobleţea stejarului au furnizat multă vreme englezilor o imagine idealizată a propriului caracter. Pe fundaluri de stejar cu textură bogată, generaţii de gentlemeni au citit *Daily Telegraph* în cluburi şi au luat prânzul în colegii din Oxford şi Cambridge. Stejarii erau copacii în care Robin Hood se adăpostea de lege şi Charles al II-lea, de armatele lui Cromwell. Din stejar englezesc s-au făcut tavanul Catedralei Westminster şi navele flotei lui Nelson. În jurul lambriurilor lustruite de lemn plutesc, aşadar, asocieri cu viaţa rurală, aristocraţia, istoria, mirosurile de piele şi whisky, ca să nu mai pomenim de noţiunea romantică de naţiune.

Suntem departe de toate acestea când avem de-a face cu betonul, un material care întrupează viteza, economia şi, prin varietatea sa, forţa brută. Este un mediu eminamente modern şi democratic, a cărui redescoperire

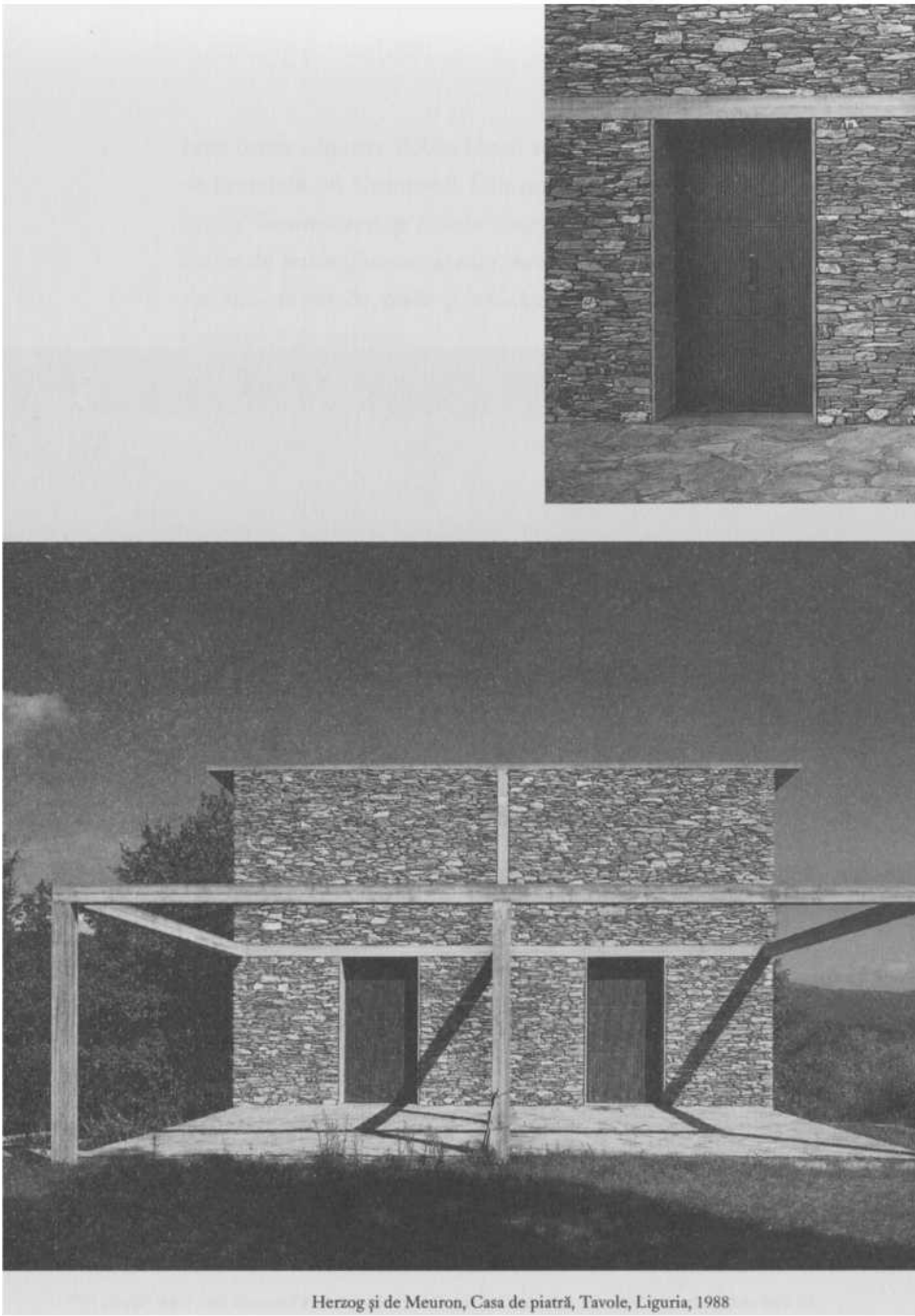
de către arhitecţii începutului de secol XX a făcut posibile multe dintre structurile declarat funcţionale ale epocii tehnologice, inclusiv silozurile de cereale, garajele, blocurile-turn şi depozitele.

Însă, ca o gazdă inteligentă confruntată cu oaspeţi la cină proveniţi din medii fundamental opuse, Kahn ajută aceste două elemente deosebite să-şi recunoască reciproc calităţile şi să-şi învingă suspiciunea iniţială. El reuşește să le reconcilieze, fără a încerca să le deghizeze sau să le minimalizeze diferenţele. Nesfiindu-se să lase betonul dezgolit şi netemându-se să-i sublinieze sărăcia şi rigiditatea, Kahn ne încurajează să descoperim un nou tip de frumuseţe în masivitatea sa gri. În acelaşi timp, ne permite să savurăm şi să ne închinăm plăcerilor antice ale stejarului, arătându-i în toată splendoarea tonurile calde, luminozitatea şi structura striată cu care timpul l-a înzestrat. Fiind o clădire făcută să adăpostească tablourile unei naţiuni cu deosebire chinuite de pretenţiile contradictorii ale istoriei şi modernităţii, Centrul pentru Artă Britanică Yale rosteşte un eseu elegant despre modul în care trecutul şi prezentul pot învăţa să coexiste şi să se completeze unul pe celălalt. El schiţează, astfel, dimensiunile unui ideal contemporan al caracterului englez.

Sus în Alpii Italieni, o altă clădire rezolvă o tensiune comparabilă existentă între mediul rural şi urban, între agrar şi industrial. Casa de piatră proiectată de Herzog şi de Meuron constă într-o ramă de beton



Un ideal contemporan al caracterului englez: Louis Kahn, Centrul pentru Artă Britanică Yale, New Have



Herzog şi de Meuron, Casa de piatră, Tavole, Liguria, 1988

expusă, în care sunt aşezate lejer pietre necimentate,

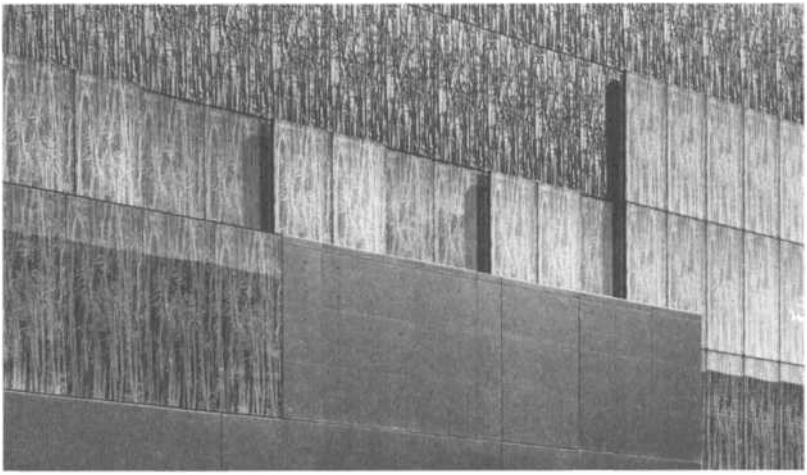
provenite din văile din jur. Pietrele de acest tip au fost folosite de secole la construcţia hambarelor şi fermelor din regiune, fiind atât de neregulate prin culoare şi formă încât se află la limita incoerenţei rustice, de care aici sunt salvate doar prin geometria raţională a ramei de beton. Ca şi Centrul Yale al lui Kahn, casa lui Herzog şi de Meuron îşi atinge efectul şi creează un model de frumuseţe prin împletirea a doua direcţii estetice – totodată a doua varietăţi de fericire – pe care nu ni le-am fi imaginat ca făcând parte din acelaşi întreg.

3.

Pentru a explica atracţia pe care o exercită echilibrul dintre elementele contrastante ale clădirilor, pare normal să mutăm discuţia dincolo de arhitectură, căci nu doar frumuseţea vizuală ne atrage către aceste opere echilibrate, ci şi – ori poate în primul rând – faptul că ele dovedesc că posedă o bunătate sau o maturitate tipic umană.

Se pare că nu ne putem abţine să nu ne citim propriile evoluţii în clădiri, în mod semiconştient, şi să nu corelăm contrariile pe care anumite exemple ni le oferă cu părţile conflictuale din propriul caracter. Tensiunea dintre curbe şi linii drepte, observată pe o faţadă, reflectă lupta dintre raţiune şi emoţie din noi înşine. În lemnul nelăcuit vedem integritatea umană, iar în panelurile aurite, hedonismul uman. Panourile de sticlă gravate cu modele de flori şi blocurile de beton negru (ca cele de pe pereţii exteriori ai Bibliotecii Universitare din Utrecht) par versiunile naturale ale masculinităţii şi feminităţii.

Rezultă de aici că echilibrul pe care îl aprobăm în arhitectură şi pe care îl desemnăm prin cuvântul „frumos” sugerează o stare pe care, la nivel psihologic, o putem descrie drept sănătate mentală sau fericire. Ca şi clădirile, şi noi conţinem opoziţii cărora le facem faţă cu mai mult sau mai puţin succes. Şi noi putem coborî spre extreme – de haos sau rigiditate, decadenţă sau austeritate, machism sau efeminare – chiar dacă



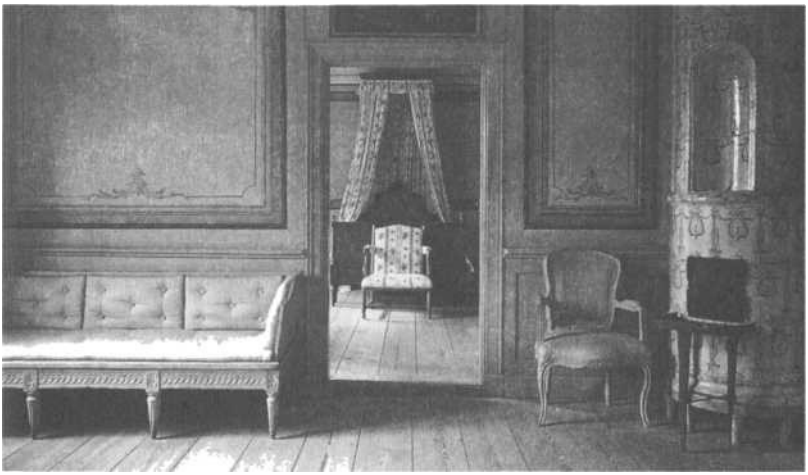
Bărbaţi firemei: Wiel Arecs, Biblioteca Universitară, Utrecht, 2004

recunoaştem, în mod instinctiv, că starea noastră de bine depinde de capacitatea noastră de a ne împăca sau de a ne elimina polarităţile.

Încercările noastre de a armoniza aspecte diferite nu sunt, de obicei, sprijinite de lumea din jur, care tinde să sublinieze antitezele ciudate. Gândiţi-vă, de exemplu, la truismele conform cărora cineva nu poate fi în acelaşi timp amuzant şi serios, democratic şi rafinat, cosmopolit şi rural, practic şi elegant sau masculin şi delicat.

Clădirile echilibrate aduc omagiu diferenţelor. Să luăm, de pildă, antiteza tradiţională dintre lux şi simplitate. Ideea de lux a fost asociată, mai ales, cu gradoarea, fastul şi aroganţa, în timp ce simplitatea a fost echivalată cu mizeria, incompetenţa şi lipsa de eleganţă. Cu toate astea, interiorul conacului Skogaholm din Suedia, decorat către sfârşitul secolului al XVIII-lea, contrazice triumfător orice tendinţă de a considera alăturarea acestor două calităţi drept imposibilă.

Mobila are detalii rococo, fiind sculptată cu curbe blânde şi aristocratice şi ghirlande de flori. Dar pe măsură ce ochiul coboară, ceva neaşteptat

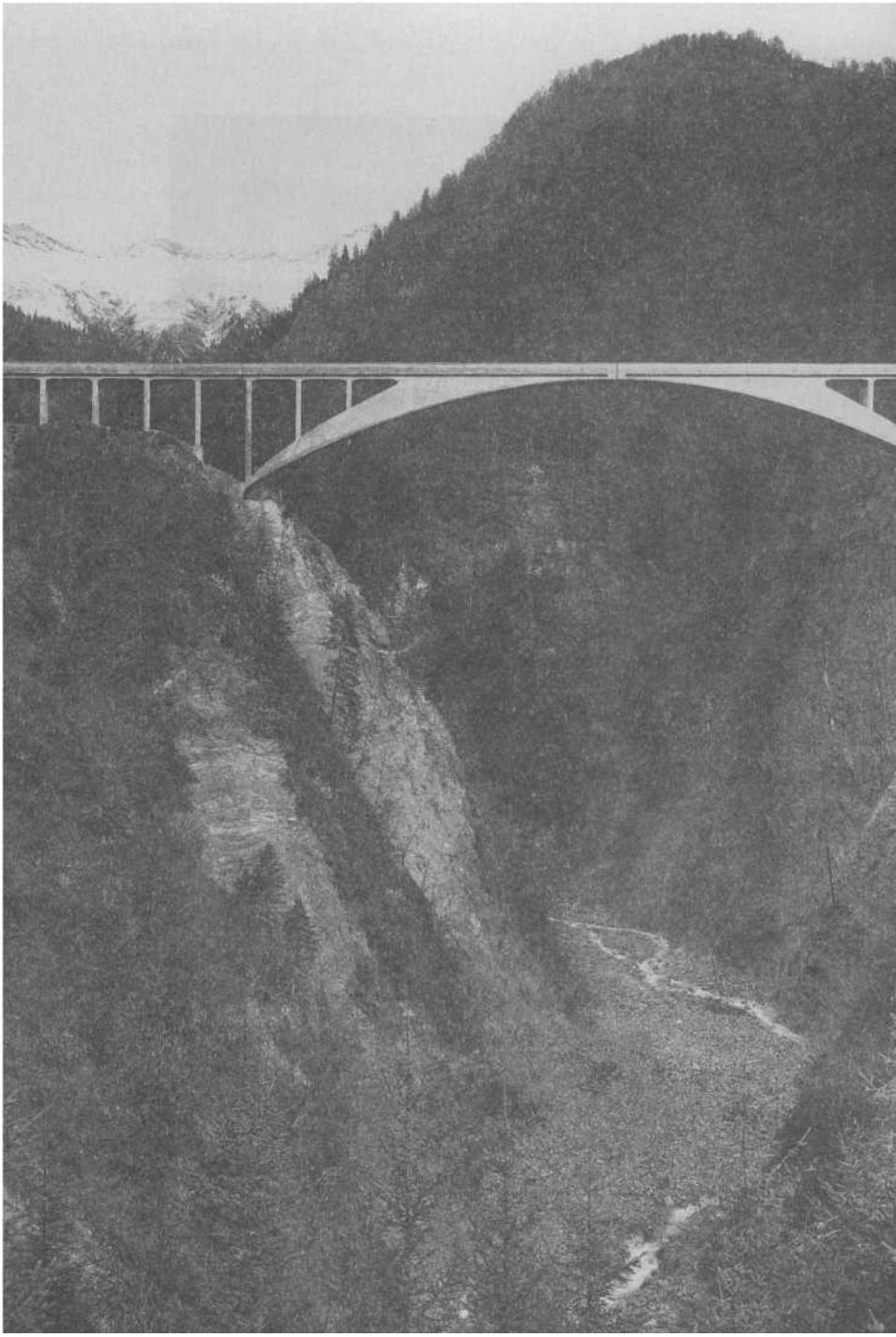


O clădire echilibrată, promisiune a unei vieţi echilibrate Interior, Conacul Skogaholm, Nărke, cca. 1790

Izbeşte privirea. Acolo unde ne-am fi aşteptat ca scaunele să întâlnească o podea care să le semene – făcută din marmură, poate, sau din parchet atent lăcuit-găsim, în schimb, scânduri groase de lemn, nefinisate, nelăcuite, de genul celor din silozuri. O combinaţie la fel de uimitoare poate fi văzută în decorarea pereţilor, ale căror motive florale neoclasice, ce ar fi putut fi colorate mai previzibil în roşu bogat şi auriu, sunt executate de fapt în griuri şi marouri terne.

Conacul propune un nou ideal uman, în care luxul nu implică nici decadenţă, nici pierderea contactului cu adevărurile democratice ale sufletului şi în care simplitatea ar putea fi îmbinată cu nobleţea şi rafinamentul.

Dacă anumite clădiri subtil echilibrate ne mişcă, este pentru că ele reprezintă exemple ale modului în care am putea concilia aspectele conflictuale ale caracterelor noastre şi am putea, la rândul nostru, să aspirăm la a crea ceva frumos din contrariile noastre tulburătoare.



Eleganţa

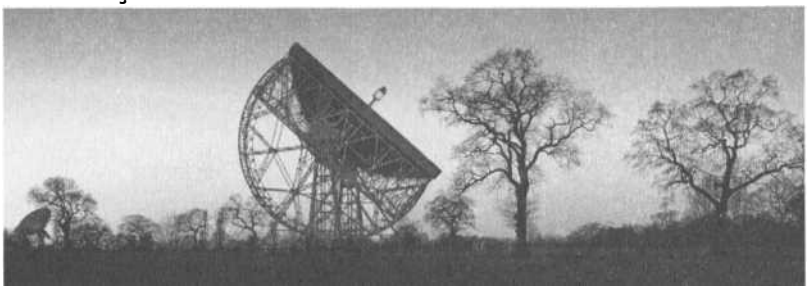
1.

Pentru călătorul care pleacă din Zürich într-o dimineaţă de vară, într-un tren care se îndreaptă spre sud, către Alpi, priveliştea constă iniţial într-un peisaj pastoral deluros, cu vaci care se înfruptă din iarba de un verde luminos şi ridică din când în când privirea spre vagoane, cu ochii lor cafenii trişti şi aproape înţelepţi. Timp de cel puţin o oră, natura este cât se poate de binevoitoare. Abia după oraşul Chur, decorul bucolic devine mai sever. Iarba bogată este înlocuită treptat de un teren presărat cu pietricele şi roci. Pereţi simpli de granit izbucnesc pe lateralele trenului, alternând cu râpe adânci, în care nu se aud decât ţipetele vulturilor şi trosnetul ramurilor. Pe coastele incredibil de abrupte ale munţilor, familii de pini se agaţă de ieşituri înguste, ca nişte soldaţi conştiincioși la pândă. Dacă în tren totul a rămas ca înainte – pe peretele de lângă uşă stau înşiruite ordonat fotografii ale unui lac, o sticlă de suc de mere aşteaptă, nebăută, pe masă – afară, am ajuns într-un loc care seamănă cu Jupiter când luna este cel mai puţin ospitalieră cu el.

Într-o vale atât de prăpăstioasă, încât pereţii ei gelatinoşi par să nu fi fost încălziţi niciodată de soare, un perete vertical de sute de metri se termină într-un râu cafeniu şi furios, care curge printre pietre şi rugi de mure. Când trenul ia curba în jurul muntelui, priveliştea se deschide pe toată lungimea sa şi călătorul vede că, la câteva vagoane mai în faţă, locomotiva roşu-închis a luat decizia neaşteptată de a traversa dintr-o parte a văii în cealaltă, manevră pe care începe să o execute fără nicio ezitare. Îşi croieşte drum peste prăpastie şi printr-un norişor, cu pedanteria grăbită a rutinei, în faţa căreia rugăciunile şi devoţiunea religioasă ar fi totodată inutile şi exagerate. O asemenea faptă supranaturală este posibilă graţie unui pod apărut fără veste – un pod de beton foarte masiv şi totuşi foarte delicat care, neatins nici de cea mai mică pată ori impuritate, pare că a fost lăsat să cadă din

cer de către zei, fiindcă nu ne putem imagina că undeva în acest colţ uitat de lume oamenii ar fi găsit loc să-şi aşeze uneltele. Podul nu pare impresionat de pietrele ascuţite ca nişte lame din jurul său, de toanele copilăreşti ale râului sau de grimasele contorsionate ale stâncii. Se mulţumeşte să împace cele două părţi ale defileului ca un judecător imparţial, modest şi prozaic cu privire la realizarea sa, ruşinându-se să ne reţină atenţia sau să ne atragă recunoştinţa.

Şi totuşi, podul depune mărturie pentru acea senzaţie de frumuseţe pe care o asociem cu admiraţia în faţa forţei, a obiectelor făcute de mâna omului care rezistă forţelor ucigaşe ale căldurii, frigului, gravităţii sau vântului. Vedem frumuseţe în acoperişurile groase de ardezie care sfidează orice grindină, în digurile care resping valurile cele mai sălbatice şi în zăvoare, nituri, cabluri, grinzi şi stâlpi. Suntem mişcaţi de edificii – catedrale, zgârie-nori, hangare, tuneluri, piloni – care compensează neajunsurile noastre, incapacitatea noastră de a traversa munţii ori de a susţine cabluri între oraşe. Răspundem cu emoţie la creaţiile ce ne transportă pe distanţe pe care nu le-am putea parcurge niciodată pe jos, care ne adăpostesc în timpul unor furtuni pe care nu le-am putea suporta, care culeg semnale pe care nu le-am putea auzi cu urechea şi care atârnă elegant de stânci de pe care am cădea instantaneu şi am muri.



Bernard Lovell, Charles Husband, Telescopul Lovell, Jodrell Bank, Cheshire, 1957

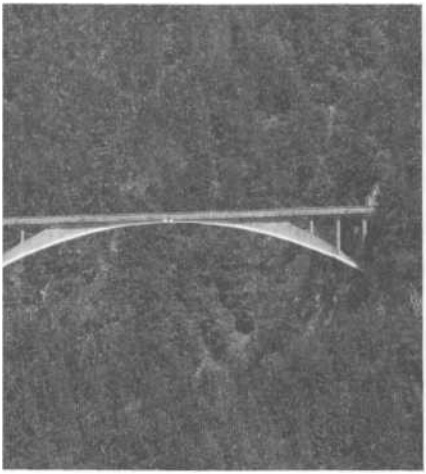
2.

Rezultă de aici că impresia de frumuseţe pe care o

căpătăm în faţa unei opere arhitectonice poate fi proporţională cu intensitatea forţelor împotriva cărora este îndreptată. Puterea emoţională pe care o degajă un pod peste un râu umflat, de exemplu, se concentrează în punctul unde pilonii se întâlnesc cu apa şi rezistă la atacurile ameninţătoare ale acesteia. Tremurăm la gândul că ar trebui să ne scufundăm picioarele în asemenea adâncimi turbulente şi venerăm betonul armat din care este construit podul, pentru optimismul cu care deviază curenţii tiranici. În mod similar, pereţii grei de piatră ai unui far capătă aparenţa unui uriaş blând şi stăpânit în timpul unei vijelii duşmănoase care încearcă să îi doboare, aşa cum într-un avion care trece printr-o furtună electrică putem simţi ceva asemănător cu iubirea pentru inginerii aeronautici care, în birourile lor liniştite din Bristol sau Toulouse, au proiectat aripi din aluminiu gri închis, capabile să se unduiască în timpul furtunii cu toată graţia unor aripi de lebădă. Ne simţim în siguranţă, ca atunci când eram copii şi părinţii ne aduceau cu maşina acasă în primele ore ale dimineţii, iar noi stăteam încolăciţi pe bancheta din spate, îmbrăcaţi în pijama şi acoperiţi cu o pătură, simţind întunericul şi răcoarea nopţii prin fereastra de care ne rezemam obrazul. Există, în toate, o frumuseţe căreia nu-i putem rezista.

3.

Cu toate astea, pentru că frumuseţea este de obicei rezultatul mai multor calităţi ce se armonizează, forţa în sine nu garantează atractivitatea unui pod sau a unei case. Podurile suspendate Salginatobel, proiectat de Robert Maillart, şi Clifton, creat de Isambard Brunei, sunt, amândouă, structuri puternice; ambele ne inspiră veneraţie pentru că ne poartă peste câte o prăpastie fatală – şi totuşi, podul lui Maillart este cel mai frumos dintre ele datorită modului degajat şi aparent lipsit de efort în care îşi îndeplineşte rolul. Cu tâmplăria lui masivă şi lanţurile grele de



Stânga: Robert Maillart, Podul Salginatobel, Schiers, 1930

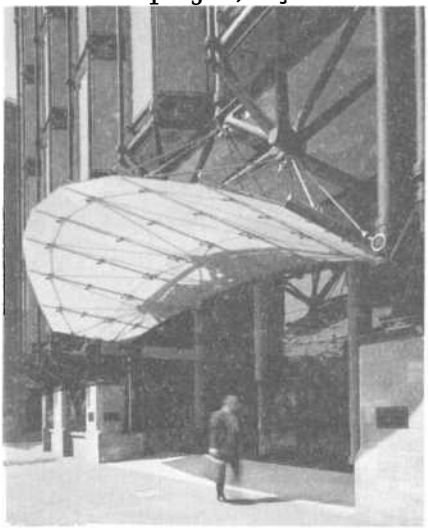
Dreapta: Isambard Brunei, Podul suspendat Clifton, Bristol, 1864

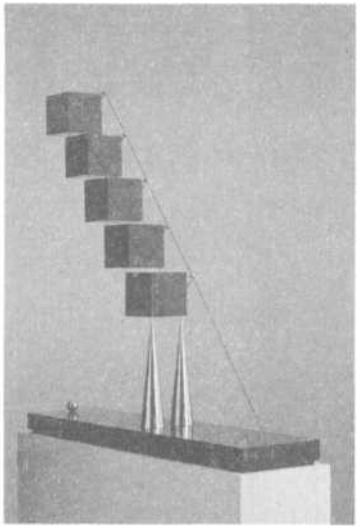
oţel, construcţia lui Brunei are ceva dintr-un bărbat corpolent, de vârstă mijlocie, care-şi ridică pantalonii şi solicită cu glas tare atenţia celorlalţi, înainte de a sări între două puncte, în timp ce podul lui Maillart seamănă cu un atlet suplu care saltă fără fasoane şi face o plecăciune modestă către asistenţă, înainte de a părăsi scena. Ambele poduri îndeplinesc sarcini îndrăzneţe, dar cel al lui Maillart are în plus calitatea de a face să pară neforţată realizarea – şi fiindcă noi simţim că nu e aşa, ne uimeşte şi ne stârneşte admiraţia m şi mai mare măsură. Podul este înzestrat cu o subcategorie de frumuseţe pe care o asociem cu eleganţa, calitate prezentă ori de câte ori o operă arhitectonică reuşeşte să înfăptuiască un act de rezistenţă – să susţină, să cuprindă, să adăpostească – şi face acest lucru cu graţie şi economie, nu doar cu forţă; adică are modestia de a nu atrage atenţia asupra dificultăţilor pe care le-a învins.

Conform acestei teorii, nu putem considera ca fiind elegantă o bară grea de oţel, dacă ea nu susţine decât un blat de masă, ori o ceaşcă de ceai ale cărei margini au patru centimetri grosime. Umbrarul creat de Michael

Hopkins pentru Casa Bracken poate să ne displacă fiindcă, prin multele şi voluminoasele sale bare, face prea mult caz de misiunea de a susţine câteva bucăţi de sticlă destul de uşoare. Există o disproporţie între sarcina modestă pe care o are de îndeplinit umbrarul şi soluţia pe care acesta o oferă, disproporţie care violează principiile eleganţei – aşa cum Santiago Calatrava ne uimeşte prin economia şi inteligenţa discretă cu care sculpturile lui sfidează presiunea gravitaţiei.

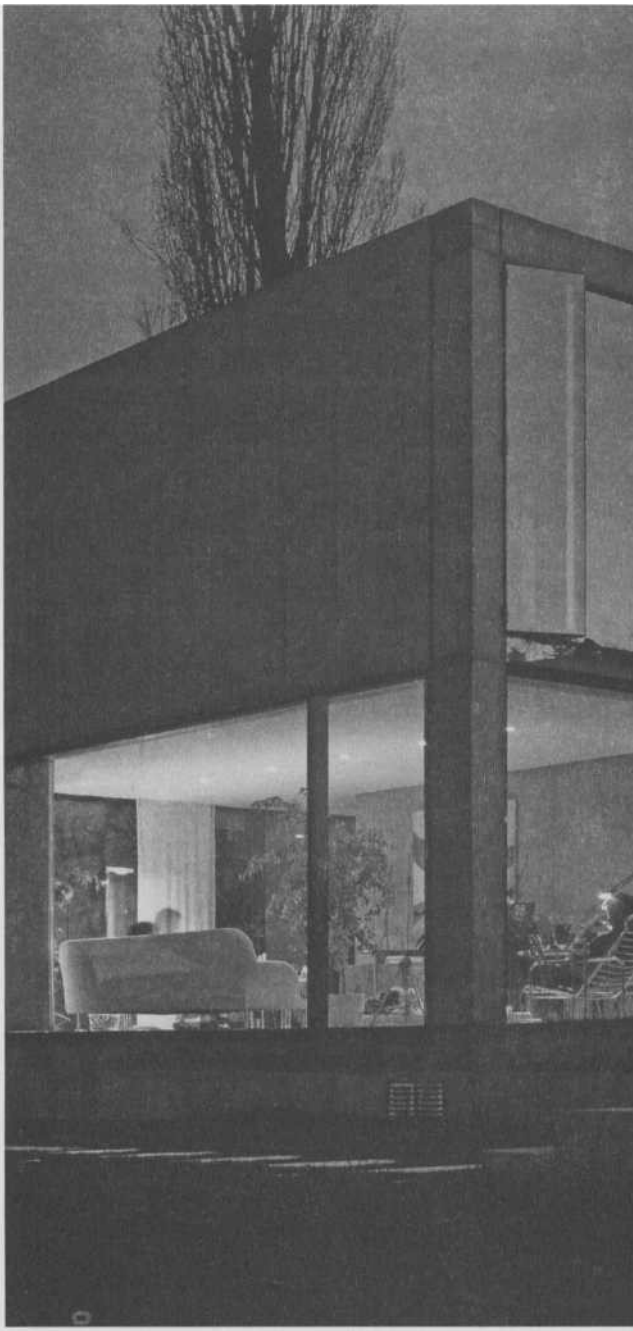
Şi în literatură admirăm proza în care un set mic şi bine aranjat de cuvinte ajunge să poarte o mare încărcătură de idei. „Toţi avem destulă forţă să suportăm nenorocirile celorlalţi", scria La Rochefoucauld într-un aforism care ne transportă cu aceeaşi energie şi exactitate ca şi podul lui Maillart. Inginerul elveţian a redus numărul de puncte de sprijin, aşa cum





Stânga: Michael Hopkins, Casa Bracken, Londra, 1991

Dreapta: Santiago Calatrava, *Tors în fugă*, 1985

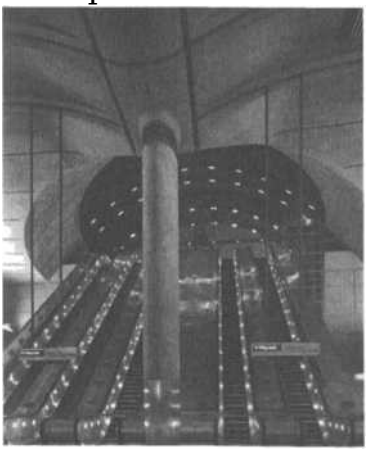


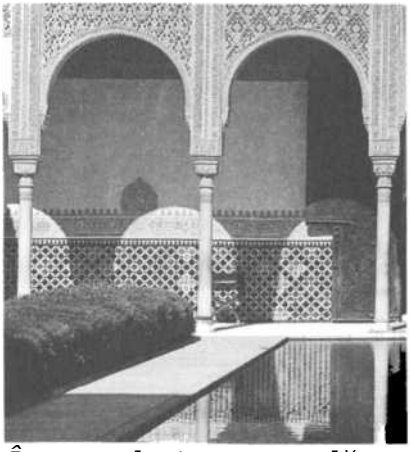
Stânga: casa scărilor, Casa Shaker, Pleasant Hill, Kentucky, 1841
Dreapta: Silvia Gmür și Livio Vacchini, casă în Beinweil am See, 1999

scriitorul francez a comprimat într-un singur rând lucrurile pe care minţi mai puţin înzestrate le-ar fi exprimat pe pagini întregi. Ne încântă complexitatea căreia geniul îi dă aparenţa de simplitate.

5.

Prin urmare, pentru a considera elegantă o operă arhitectonică, nu e suficient ca ea să pară simplă: trebuie să simţim că simplitatea pe care o afişează a fost câştigată cu greutate, că ea decurge din rezolvarea unei cerinţe tehnice sau naturale dificile. Numim elegantă casa scărilor proiectată de Shaker în Pleasant Hill pentru că ştim – fără ca noi înşine să fi construit vreodată o casă a scărilor – că ea necesită o mare complexitate şi că o combinaţie de trepte, stâlpi şi balustradă rareori atinge claritatea sobră a operei lui Shaker. Spunem că o casă elveţiană modernă este elegantă fiindcă observăm cât de discret au fost unite ferestrele de beton şi cât de curat a fost evitată obişnuita dezordine a construcţiilor. Admirăm opere foarte simple atunci când intuim că, fără un efort imens, ar fi părut foarte complicate.

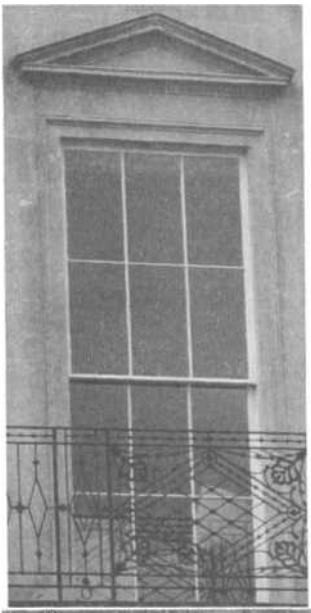




În ce relaţie ne-ar plăcea să fim cu poverile noastre:

Stânga: Foster şi Asociaţii, staţie de metrou, Canary Wharf, 1999 Dreapta: Palatul Comares, Alhambra, Granada, 1370 Există ocazii cardinale pentru eleganţă sau opusul ei în felul cum sunt proiectate coloanele care susţin plafoane. Chiar dacă nu suntem competenţi, reuşim să ghicim grosimea necesară pentru a sprijini în siguranţă o structură şi respectăm acele coloane care par a fi mai îndrăzneţe în raport cu greutatea pe care o poartă. În timp ce unele au umeri suficient de largi, dar par nemulţumite că li s-a cerut să susţină chiar şi un singur etaj, altele ridică tavane înalte cât ale catedralelor fără vreo încordare aparentă, balansând greutăţi masive pe gâturi înguste ca şi cum ar susţine doar un umbrar de pânză. Salutăm o iluzie de lucru uşor, chiar gingaş, supus presiunii de sus în jos, coloane care par să ne ofere o metaforă a felului în care ar trebui şi noi să ne comportăm cu sarcinile noastre.

Ferestrele oferă noi ocazii de exprimare a eleganţei arhitectonice, fundamentală fiind aici relaţia dintre cantitatea de sticlă şi mărimea



Raportul magic dintre ramă fi sticlă, dintre picior fi corp: Stânga: Clădirile Marlborough, Bath, secolul al XVIII-lea Dreapta: Edgar Degas, *L'E toile*, 1879

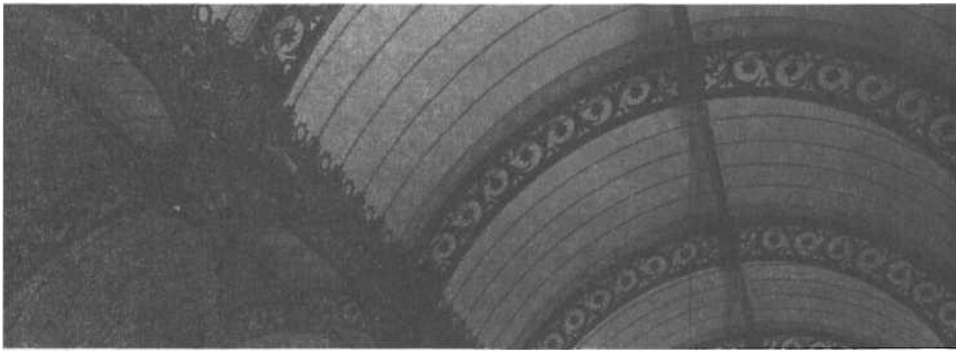
ramei care o susţine. Când geamuri minuscule sunt încastrate în monturi inadmisibil de largi, simţim acelaşi

disconfort ca atunci când se folosesc prea multe cuvinte pentru a spune prea puţin. Prin comparaţie, casele georgiene din Bath ne farmecă prin modul eteric în care ferestrele par să plutească peste faţade. Recunoscând frumuseţea profundă a unor geamuri prinse cu delicateţe – aşa cum nu au făcut-o colegii lor de mai târziu – arhitecţii din secolul al XVIII-lea ai oraşului s-au întrecut să creeze rame în care degete cât mai suple de lemn să cuprindă suprafeţe cât mai mari de sticlă. Forţând barierele tehnologice, ei au redus grosimea sticlei de la 38 mm (o grosime întâlnită în primele case construite in Queen Square) la 29 mm şi ulterior la doar 16, realizând ferestre care au graţia dinamică a balerinei lui Degas, care îşi roteşte trupul de silfidă doar pe axul celor cinci degete ale piciorului.

7.

Dacă definim eleganţa ca datorată, în parte, triumfului asupra unei dificultăţi arhitectonice date – să se întindă peste un râu, să susţină un tavan ori să ţină sticla – atunci la lista de dificultăţi ar trebui să o adăugăm pe cea mai abstractă a neglijenţei. Apreciem clădirile care par să se fi debarasat de nepăsare şi de indiferenţă.

În arcele robuste ale Bibliotecii Sainte-Geneviève din Paris, proiectate de Henri Labrouste, vizitatorul cu spirit de observaţie remarcă o serie de floricele din fier forjat. A le considera elegante înseamnă să înţelegi cât de neobişnuită a fost grija care a stat la baza creării lor. Într-o lume ocupată şi adesea nepăsătoare, ele sunt însemne ale răbdării şi generozităţii, ale sensibilităţii şi chiar iubirii: o blândeţe fără scopuri ascunse. Se află acolo din simplul motiv că arhitectul a crezut că ne vor înveseli ochii şi ne vor încânta raţiunea. Ele sunt şi însemne ale politeţii, ale impulsului de a merge dincolo de ceea ce e obligatoriu, de corvoada brută, dar şi ale sacrificiului, fiindcă ar fi fost mai uşor să se susţină arcele de fier cu bare simple.



Henri Labrouste, Bibliothèque Sainte Geneviève, 1850

Dedesubtul lor poate domni o atmosferă de lucru, iar afară, pe stradă, va fi întotdeauna grabă şi cruzime, dar sus pe tavan, într-un domeniu mititel, florile se încolăcesc şi poate chiar râd, croindu-şi drum în jurul unei succesiuni de arce.

Deşi aparţinem unei specii care cheltuieşte o cantitate îngrijorătoare din timpul său aruncând în aer diverse lucruri, din când în când suntem îndemnaţi să adăugăm clădirilor noastre garguie sau ghirlande, stele sau coroane, fără niciun motiv practic. În cele mai reuşite astfel de înfloriturі putem citi semne ale bunătăţii traduse în registrul material, o formă de bunăvoinţă îngheţată. Vedem în ele dovezi ale acelor părţi din natura umană care ne permit să prosperăm, nu doar să supravieţuim. Aceste detalii elegante ne amintesc că nu suntem exclusiv pragmatici sau raţionali: suntem şi creaturi care, uneori, fără nicio posibilitate de profit şi fără nicio aspiraţie de putere, cioplim călugări din piatră şi modelăm îngeri pe perete. Ca să nu ne batem joc de aceste detalii, avem nevoie de o cultură cu suficientă încredere în pragmatismul şi agresivitatea sa pentru a putea recunoaşte necesitatea contrară de vulnerabilitate şi spirit ludic – cu alte cuvinte, o cultură neameninţată de slăbiciune şi decadenţă, care să-şi permită să omagieze vizual blândeţea.

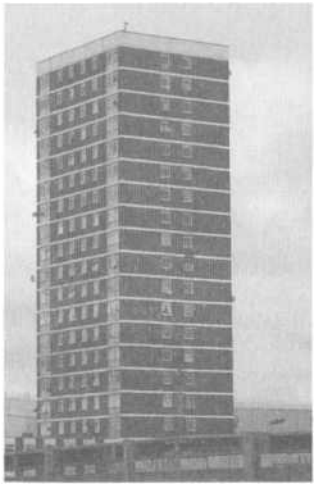
Stânga: William Kinman (după un desen de Robert Adam), detaliu din balustrada de fier, 20 St. James's Square, Londra, 1774

Dreapta: călugăr, Catedrala Wells, Somerset, 1326

Coerenţă 1.

Ani de zile, pe drumul meu către şi de la magazine am trecut pe lângă o casă care, deşi era una dintre cele mai urâte clădiri pe care le-am văzut vreodată, m-a învăţat mai multe despre arhitectură decât multe capodopere.

Casa se afla la capătul unui bulevard cu trei benzi din nordul Londrei şi îmi atrăgea atenţia pentru că dovedea că trecuse printr-o criză severă de identitate. Arăta ca şi cum fiecare aripă şi fiecare etaj al ei fusese proiectat de o echipă separată de arhitecţi, niciunul neştiind ceva despre predecesorii săi, astfel încât rezultatul colectiv era un colaj neplăcut de stiluri contrastante. În timp ce unele aspecte ale casei maimuţăreau înfăţişarea unei case ţărăneşti în stil Tudor, altele înclinau spre gotic. Existau aluzii la vocabularul mişcării Arts and Crafts şi la Regina Ana. Până şi nivelul cel mai de sus era chinuit, aparent nehotărându-se dacă vrea să fie o mansardă sau un etaj obişnuit, drept.



Semne ale unei crize de identitate Stânga: Londra, N W 3

Estetica unui bungalow de pe litoralul englezesc aplicată la dimensiunile unui zgârie-nori:

Dreapta: Sidney Kaye, Bloc-turn, Shepherd’s Bush, 1971

Câţiva ani mai târziu, m-am mutat în vest, unde am început să am sentimente la fel de puternice faţă de un bloc-turn (unul din cele patru) aflat pe Shepherd’s Bush Green şi construit la începutul anilor ’70 de către arhitectul Sidney Kaye. Blocul era impozant pentru această parte a capitalei, fiind înalt de douăzeci de etaje şi vizibil până la Hampstead. Dar înălţimea nu-l scutea să pară complet turtit. Acoperişul i se încheia stupid printr-un plan drept, dedesubtul căruia o serie de benzi albe groase accentuau axa orizontală. Ferestrele, pe de altă parte, nu făceau nicio concesie orientării sau progresiei lor verticale, rămânând identice în formă şi dimensiune de la parter la acoperiş. Era ca şi cum estetica unui bungalow postbelic de pe malul mării ar fi fost aplicată la dimensiunile unui zgârie-nori, rezultatul fiind o clădire care nu ştia dacă doreşte să fie văzută din Hampstead sau preferă să se cuibărească modestă printre clădirile de cărămidă întunecate şi joase, mai frecvente în zonă. Iritat de această nesiguranţă, îmi venea să-i cer acestei clădiri fie să devină

cu adevărat neostentativă, fie să profite de înălţimea şi volumul ei, dar, în orice caz, să nu mai încalece graniţa dintre modestie şi îndrăzneală, ca o adolescentă care insistă să se urce pe scenă şi, odată ajunsă acolo, se holbează mută şi supărată la public.

Abia câţiva ani mai târziu am ajuns să-mi înţeleg nemulţumirea faţă de turn, graţie unui eseu de Louis Sullivan care avea unul dintre cele mai provocatoare titluri din istoria criticii de arhitectură: *Clădirea de birouri înaltă judecată din punct de vedere artistic* (1896). Scriind în perioada de început a epocii zgârie-norilor, Sullivan îşi avertiza cititorii că multe dintre noile clădiri înalte sunt în pericol de incoerenţă stilistică. Problema era că, în ciuda unui elan ascendent masiv, până la o înălţime de douăzeci sau treizeci de etaje, motivele lor decorative subliniau axa orizontală, o direcţie mai potrivită pentru o vilă în stilul lui Palladio de doar două niveluri. Această combinaţie le făcea să pară angrenate într-un conflict neartistic cu privire la scopul urmărit, ca şi cum ar fi fost trase con

comitent în sus şi spre laterale. Sullivan le cerea arhitecţilor să se ghideze, în proiectarea zgârie-norilor, după un singur principiu coerent „Principala caracteristică a unei clădiri înalte este *semeţia* – susţinea el. Ea trebuie să fie mândră şi avântată, centimetru cu centimetru, şi să se înalţe cu exaltare pură, astfel încât de la bază la vârf să constituie o unitate necontrazisă de niciuna dintre liniile sale”. Peste câţiva ani, sugestiile sale vor fi puse în aplicare în marii zgârie-nori din New York şi Chicago, a căror frumuseţe pare rezultatul unei decizii similare de a vorbi, separat şi la unison, despre înălţime. De la intrările de formă ascuţită, de la parter, la luminile rubinii ce fac cu ochiul suburbiilor, din vârful antenelor radio, aceste clădiri de birouri sunt aşa cum îşi dorea Sullivan: mândre, avântate, exaltate şi indiscutabil coerente.

3.

Când clădirile vorbesc, nu o fac niciodată cu o singură voce. Clădirile sunt mai degrabă coruri, decât solişti; ele posedă o natură multiplă din care se nasc şi ocazii de consonanţă frumoasă, dar şi disensiuni şi dezacorduri.

În timp ce anumite clădiri par să fi căzut de acord în ceea ce priveşte misiunea lor estetică, convingându-şi elementele disparate să colaboreze pentru a aduce o contribuţie logică la întreg, altele par mai nehotărâte în ce priveşte intenţiile proprii, trăsăturile lor, trăgând, certăreţe, spre direcţii contrare. Ele pot să aibă probleme cu dimensiunea pentru că ferestrele, acoperişurile şi uşile îşi dispută întâietatea. Sau formele lor pot depune mărturie despre conflicte insolvabile privind natura frumuseţii.

Astfel, în porticul unei vile vieneze proiectate de Otto Wagner, o statuie ne vorbeşte despre Orient, coloanele din jurul său despre Grecia antică, iar feroneria despre dantela rustică austriacă, generând o senzaţie de haos pe care nu o puteţi vedea la Villa Contarini, creată de Palladio, unde galeria reconciliază coloanele, stucatura

contrabalansează asprimea pietrei şi statuia scoate în evidenţă austeritatea întregului.

Mândră fi avântată, centimetru cu centimetru".

Cass Gilbert, Clădirea Woolworth, New York, 1913

Stânga: Otto Wagner, vilă, Huttelbergstrasse 26, Viena, 1886 Dreapta: Andrea Palladio, Villa Contarini, Padova, 1546

Am putea spune că nimic în arhitectură nu e urât în sine; se află doar într-un loc greşit sau are dimensiuni greşite, în timp ce frumuseţea este rezultatul născut din relaţia coerentă dintre părţi.

4.

Incoerenţa arhitectonică nu se limitează la înfăţişarea unor clădiri individuale. Ea poate – şi rezultatul nu este mai fericit – să rezide în relaţia dintre o clădire şi contextul geografic sau cronologic în care se află.

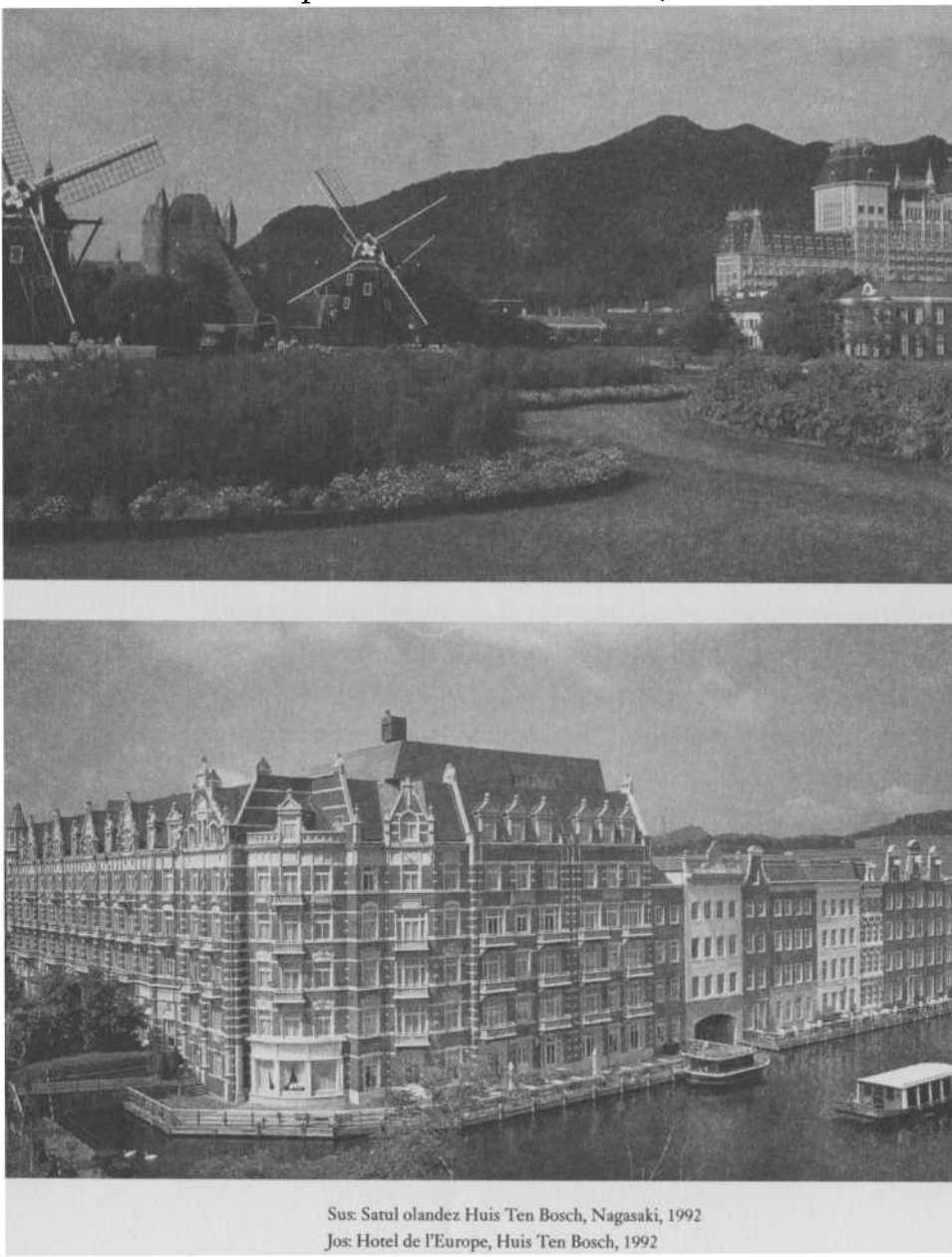
Într-o vară, dornic să scap de rutină, m-am cazat la Hotel de l'Europe – o clădire vastă, din cărămidă roşie, construită în stil neorenascentist, aşa cum se întâlnesc multe în cartierele scumpe ale Amsterdamului. Camerele nu erau ieftine: o cameră dublă costa 42.000 guldeni

(micul dejun însemna alţi 2.300 guldeni pentru o comandă simplă de orez, supă miso şi legume). Dar măcar hotelul avea o poziţie ideală. Era la doar cinci minute de mers pe jos de palatul regal Huis Ten Bosch din Haga şi, în direcţie opusă, la zece minute de mers pe jos de Castelul Nijenrode din Utrecht, datând din secolul al XII-lea. Existau magazine de brânză peste tot, echipaje de cai frizieni şi cinci mori de vânt vechi. În plus, 300.000 de lalele înconjurau clădirile, lăsând loc liber doar acolo unde pământul îşi începe ascensiunea abruptă spre munţii acoperiţi cu cedri japonezi.

Însă niciunul dintre aceste detalii nu părea în stare să mă scoată dintr-o dispoziţie ciudată şi grea, care se abătuse asupra mea la scurtă vreme după sosirea la Hotel de l'Europe. Nefericirea mea trebuie să fi avut de-a face cu faptul că, în ciuda aparenţelor, nu mă aflam în Olanda, ci în Japonia, la patruzeci de minute cu trenul de Nagasaki, într-un parc tematic de 152 acri numit Satul olandez Huis Ten Bosch. Acest tărâm suprarealist fusese proiectat pentru a recrea, cu o fidelitate uimitoare, aspectul Olandei de dinaintea secolului al XX-lea, cu tot cu străzi şi pieţe, o reţea de canale şi palatul regal din Haga. În construirea lor, japonezii – maeştri ai meşteşugurilor – fuseseră foarte meticuloşi în grija pentru autenticitate: consultaseră planuri arhitecturale originale şi importaseră lemn şi cărămizi din cealaltă parte a lumii. Însă o asemenea exactitate istorică nu a reuşit decât să facă locul şi mai cumplit, şi mai enervant.

Disconfortul de a ne găsi într-un colţ de Olandă în Japonia rurală ne sugerează o altă cerinţă pe care am putea-o impune clădirilor: aceea de a-şi armoniza nu numai părţile componente, ci şi de a fi coerente cu decorul; ele ar trebui să ne vorbească despre valorile şi însuşirile semnificative ale mediului şi epocii în care au fost construite. A reflecta contextul său cultural poate fi, pentru o clădire, o misiune la fel de importantă ca aceea de a răspunde la contextul meteorologic – o clădire care îl

ignoră având calitatea îngrijorătoare a celor cărora nu li se deschid ferestrele la tropice ori nu li se închid, la munte.



Sus: Satul olandez Huis Ten Bosch, Nagasaki, 1992
Jos: Hotel de l'Europe, Huis Ten Bosch, 1992

Pe cât de neliniştitoare sunt clădirile care îşi reneagă amplasarea, pe atât de plăcut e să găseşti dovezi ale unei

tendinţe opuse – atunci când clădirile au trăsături distincte ale arhitecturii locale, chiar dacă de ordin minor, ele sunt primele care ne captează privirea în momentul în care ajungem într-o ţară necunoscută.

La câteva ore după ce sosisem în Japonia, stăteam întins într-un pat de hotel din Tokio şi încercam în zadar să dorm, când am remarcat pentru prima oară cât de neobişnuite erau întrerupătoarele şi prizele din camera mea. Surescitarea de a fi ajuns într-o ţară necunoscută s-a transferat asupra acestor instalaţii, care pentru o clădire pot fi la fel de importante ca pantofii pentru o persoană: îi trădează caracterul cu o forţă neaşteptată. Am descoperit aici semne ale unor particularităţi naţionale în căutarea cărora pornisem în călătorie. Îmi promiteau un anumit fel local de fericire. Sentimentele mele izvorau nu dintr-o năzuinţă naivă spre exotismul folcloric, ci din dorinţa de a descoperi că diferenţele autentice dintre ţinuturi îşi pot găsi o expresie adecvată pe plan arhitectural. Voiam comutatoare de lumină – şi, prin extensie, clădiri întregi – care să-mi semnaleze că mă aflu în acel loc şi trăiesc acel moment.

Într-o plimbare nocturnă în împrejurimile hotelului, am văzut multe alte semne ale unei incontestabile identităţi japoneze. Într-un restaurant, m-am minunat de fascia complexă a unei toalete controlate electronic. Lângă o staţie de metrou, un automat oferea sticle de apă şi, de parcă ar fi fost vorba de nişte gustări obişnuite, pachete cu cleşti de homar uscaţi. Am văzut clădiri prevăzute cu şiruri multicolore de hidranţi şi, într-un supermarket, filamente de alge marine plutind într-un jeleu limpede. Sub o arcadă, printre jocuri electronice în care pilotai maşini sau schiai, o maşinărie te provoca să-ţi aranjezi cina prinzând un crab obosit şi confuz cu ajutorul unor cleşti motorizaţi.

Prinzător marin, Shinjuku, Tokyo

M-am întors în pat şi am alunecat în vise iluminate de imaginile fracturate ale unor firme de neon, grădini de muşchi, trenuri de mare viteză, kimonouri şi crustacee.

6.

Din nefericire, în dimineaţa următoare am descoperit un Tokyo mai puţin dispus să-mi satisfacă dorinţa de culoare locală. Oraşul în care douăzeci de milioane de oameni se îndreptau spre serviciu oferea o imagine mai prozaică. Străzile din cartierele de afaceri erau blocate de maşini şi de navetişti în costume închise la culoare: m-aş fi putut afla oriunde în lume. Panourile publicitare nefiind luminate, clădirile păreau intenţionat banale. Ciorchini de zgârie-nori banali dominau linia cerului, iar formele lor lipsite de imaginaţie îşi băteau joc de cele 12 ore în care zburasem deasupra norilor şi zăpezii pentru a ajunge la ele. Cât despre arhitectură, m-aş putut afla la fel de bine la Frankfurt sau la Detroit.

Chiar şi în cartierele rezidenţiale, arhitectura era lipsită aproape total de rădăcini etnice şi de savoare locală. Peste tot existau vaste zone noi, în care fiecare casă era asamblată din materiale şi în forme obişnuite, ce nu ar fi provocat surprindere în aproape niciun loc din lumea

dezvoltată. Părea că în arhitectura japoneză se găseşte foarte puţin spirit japonez.

Moderniştii timpurii nu s-ar fi plâns de acest lucru, fiindcă ei şi-au pus speranţele într-o eră raţională în care stilurile locale să dispară în întregime din profesiunea lor, aşa cum dispăruseră din designul industrial şi de produs. În fond, nu există un pod sau o umbrelă care să arate şi modern şi local. Adolf Loos a spus că e la fel de absurd să ceri o arhitectură tipic austriacă sau să ceri o bicicletă ori un telefon cu înfăţişare specific austriacă. Dacă adevărul este universal, de ce să pretindem o varietate locală a arhitecturii? Tokyo părea să întrupeze visul modernist al unui oraş în care, judecând doar după clădiri, nu poţi şti niciodată cărei ţară îi aparţine.

Stânga: zgârie-nori, Shiodome, Tokyo
Dreapta: oraşul Kamagaya, Prefectura Chiba, 1993

7.

Existau, cu toate acestea, câteva locuri în care puteai găsi o alinare estetică. Un prieten mi-a recomandat să petrec o noapte într-un *ryokan*, un han de modă veche, fidel în cea mai mare parte arhitecturii şi designului din perioada Edo (1615 – 1868).

Acest *ryokan* se afla la o oră de mers cu trenul de Tokyo, cuibărit printre dealuri şi învăluit în ceaţă.

Înconjurat de pini şi de o grădină de muşchi, era adăpostit într-un pavilion lung de lemn, acoperit cu un tradiţional *kaivarane yane* (acoperiş de ţigle). Un recepţionist în kimono şi *tabi* (şosete cu degete) m-a condus în camera mea cu *fusuma* (uşi glisante) şi paravane de *shoji* (hârtie), decorate cu *kanji* (caligrafie japoneză). Camera avea vedere spre un râu şi o pantă împădurită. Înainte de a apune soarele m-am desfătat cu o *onsen* (baie în aer liber) într-un izvor natural din apropiere, apoi am băut un ceai de orz cu gheaţă într-un pavilion din grădină. Cina a venit sub forma unui set de cutii imaculate. M-am delectat cu *yosenabe* (pui cu legume şi sos) şi *kounomono* (murături), apoi am adormit în sunetul apei care-şi croia drum pe panta muntelui, peste vechile roci vulcanice, aplatizate şi netede.

Însă dimineaţa tristeţea m-a cuprins din nou, la gândul că trebuie să mă întorc la Tokyo. Am mâncat neconsolat un bol de alge marine uscate şi am cugetat la clivajul dintre perfecţiunea estetică a Japoniei istorice şi banalitatea lipsită de graţie a încarnării ei moderne.

În trenul care mă aducea înapoi, gonind iarăşi prin peisajul dezolant cu cartiere de case şi blocuri de apartamente insipide, am început chiar să mă simt ofensat şi agasat de lumea reprezentată de *ryokan*, de inabilitatea sa de a traduce realităţile moderne şi de a se adapta la acestea, de neputinţa sa de a găsi o cale prin care să-şi perpetueze vechile farmece într-un limbaj nou.

Frustrarea mea faţă de *ryokan* era similară unui sentiment pe care-l încercasem în Anglia, vizitând satul tradiţional Poundbury, aflat la periferia oraşului Dorchester. În ciuda succesului atestat cu care captura spiritul

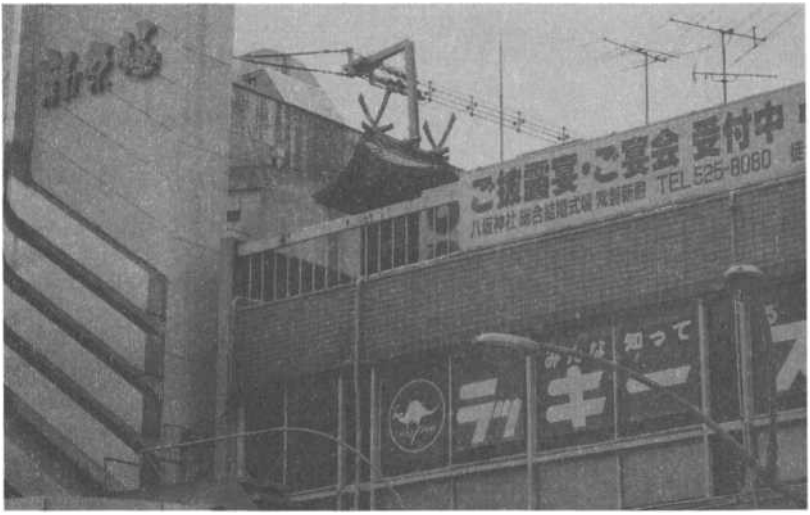
O arhitectură cart nu poate accepta ce am devenit: Poundbury, Dorchester, 1994

vieţii rurale de secol XVIII, locul ajungea să te înnebunească prin lipsa oricărei legături cu cerinţele psihologice şi practice ale societăţii contemporane. Semăna cu o rudă bătrână de care ai fost foarte apropiat când erai copil, dar care nu înţelege deloc adultul în care te-ai transformat între timp, cu bune şi rele.

8.

În timpul şederii mele, am văzut ocazional semne că japonezii încercau să realizeze clădiri noi care să păstreze legătura cu trecutul ţării lor. Însă, în majoritatea cazurilor, aceste încercări păreau ezitante, prea sentimentale sau de-a dreptul grăbite.

Într-un cartier aglomerat din Kyōto, deasupra unui bloc inofensiv de birouri, printre instalaţii de aer condiţionat şi antene, un mic templu



Shijo-dori, Kyōto tradiţional părea că a fost aruncat din ceruri pentru a răspunde unor nevoi interioare, rămase nesatisfăcute de arhitectura modernă. Trecutul şi prezentul nu făceau niciun efort să se integreze; se mulţumeau să coexiste, convinse că nu-şi pot absorbi reciproc forţele.

În altă parte, apartamentele aveau cedri miniaturali la intrare şi grădini de muşchi, în ciubere atârnate la balcoane. Am văzut caligrafii pe perdele de duş și paravane *shoji* fixate de uşi de bucătărie. Am mâncat în restaurante care ofereau „camere antice autentice” turiştilor pe care nu-i deranjează reproducerile din plastic. Uneori, acoperişul unei companii de asigurări sau al unui oficiu poştal se curbează în sus la margini, ca pentru a face cu ochiul stilului Tokugawa.

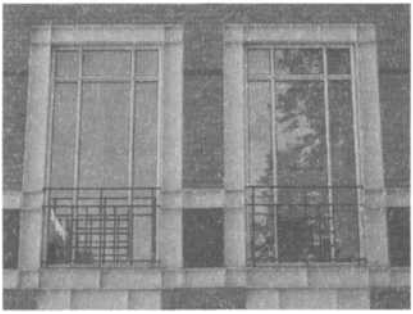
Însă faptul că asemenea tentative nu reuşesc să se ridice deasupra kitschului ilustrează dificultatea de a găsi o formă modernă care să întrupeze trăsăturile tradiţionale ale unei culturi. Paravanele de hârtie nu conferă automat unei case spirit japonez, iar betonul şi arama patinată nu garantează lipsa acestuia. De multe ori, adevăratele moştenitoare ale caselor Tokugawa nu se laudă cu o asemănare simplă, exterioară cu predecesoarele lor; asemănarea fiind mai subtilă, bazată pe proporţii şi

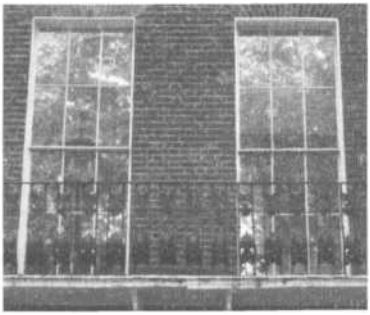
raporturi, aşa cum cei mai buni traducători ai doamnei Murasaki sunt adesea cei care îşi permit libertăţi majore faţă de cuvinte, ştiind că o transpunere metodică e rareori fidelă intenţiilor originale.

9.

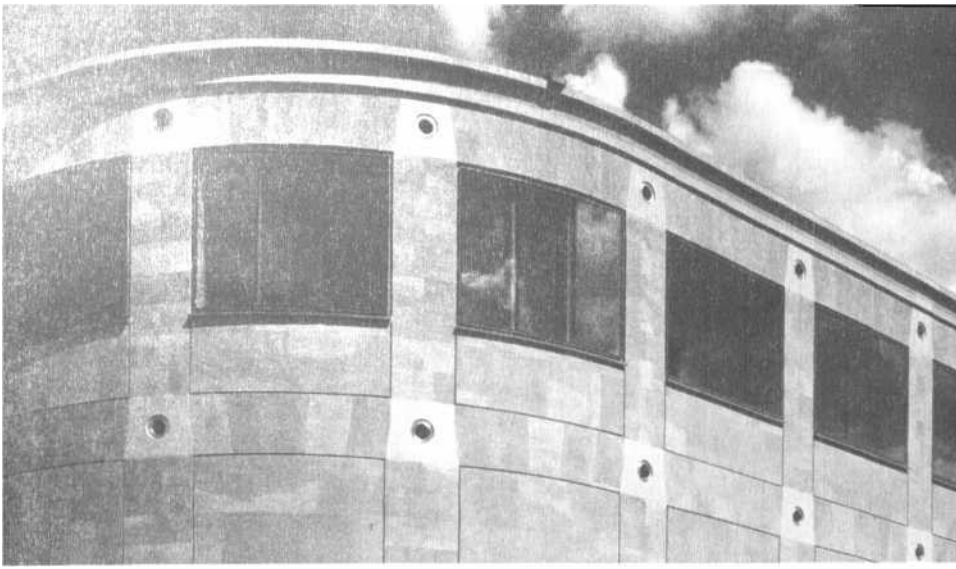
Remarcasem pentru prima oară câteva dintre dificultăţile ce apar la traducerea într-un limbaj nou, privind unul dintre cele mai celebre scuaruri clasice din Londra. Arhitecţii care au proiectat blocul de birouri ce domină Manchester Square pe latura de nord-vest au simţit, în mod corect, că, pentru a-şi armoniza clădirea cu faţadele existente, ferestrele sunt esenţiale – aşa că au creat tocuri de fereastră rectangulare şi albe.

Din păcate, aceşti arhitecţi nu au observat că tocurile clasice sunt remarcabile nu prin culoare sau formă, ci prin supleţe şi eleganţă, calităţi pe care ei le-au sacrificat, apelând la rame ciudate şi masive, formate din bare de oţel. În ciuda dorinţei lor sincere de a respecta trecutul, arhitecţii au trecut cu vederea motivele reale pentru care trecutul e demn de respect.





Stânga: GMW Architects, latura de nord-vest, Manchester Square, Londra, 2001 Dreapta: latura de sud-est, Manchester Square, sfârşitul secolului al XVIII-lea



Clasicism într-o deghizare modernă:

Michael Hopkins, Queen's Building, Emmanuel Collège, Cambridge, 1995

Ar fi fost mai bine dacă s-ar fi inspirat din cu totul alt set de ferestre, cel de pe faţada Queen's Building din Cambridge. Deşi tocurile cu pricina nu sunt albe, ci negre-argintii, şi sunt mai degrabă orizontale decât verticale, ele par să posede în mai mare măsură adevăratele calităţi ale arhitecturii clasice decât oricare dintre corespondentele lor aflate pe clădirea londoneză. Un adevărat omagiu arată rareori exact ca originalul.

10.

M-am întrebat atunci cum ar putea arăta un exemplu reuşit de arhitectură japoneză modernă, care să evite kitschul şi să fie în armonie cu locul şi timpul său?

În alte ţări, această întrebare a primit uneori răspunsuri cvasimistice, sugerând că ar exista graniţe între personalităţile obiective şi cognoscibile pe care clădirile ar trebui să le studieze şi apoi să le reflecte în mod pasiv, în *Despre arhitectura germană* 772), J. W Goethe declara că Germania este „în esenţă" un teritoriu creştin şi, prin urmare, singurul stil adecvat pentru noile

clădiri germane este cel gotic. Văzând o catedrală, nota Goethe, „un german ar trebui să mulţumească Domnului pentru că poate spune cu voce tare «Asta e arhitectura germană, arhitectura noastră»”.

În realitate, nicio ţară nu are exclusivitate asupra unui stil şi nu este prizoniera vreunuia prin forţa precedentului. Identitatea arhitecturală naţională, ca şi identitatea naţională în general, este mai degrabă creată decât dictată de sol. Istoria, cultura, meteorologia şi geografia oferă o gamă vastă de teme posibile la care arhitecţii pot răspunde (poate nu atât de vastă, totuşi, pe cât au sperat constructorii lui Huis Ten Bosch, dar nici atât de îngustă pe cât propunea Goethe). Dacă ne gândim la anumite stiluri ca fiind produsele indisolubile ale anumitor locuri, plătim de fapt tribut măiestriei cu care arhitecţii ne-au făcut să vedem mediul prin ochii lor, o perspectivă din care operele pe care ei le-au creat ne par inevitabile.

Problema nu este, aşadar, ce este un stil naţional, ci ce ar putea el să devină. Arhitecţii au privilegiul de a selecta acele aspecte ale spiritului local pe care doresc să le reliefeze. Chiar dacă majoritatea societăţilor parcurg perioade de violenţă şi haos, e puţin probabil să vrem ca prin clădirile noastre să reflectăm acele trăsături ale Zeitgeistului. Însă, pe de altă parte, am fi deranjaţi dacă arhitecţii ar abandona cu totul realitatea pentru a realiza proiecte care să nu amintească deloc de moravurile sau scopurile noastre. Nu încurajăm înşelătoria în mediul construit, aşa cum nu o încurajăm la semenii noştri.

Astfel, am putea spune că o clădire se integrează în context dacă în ea se materializează unele dintre cele mai dezirabile valori ale noastre, precum şi ambiţiile cele mai înalte ale epocii şi locului în care a fost construită – dacă acea clădire este depozitara unui ideal realizabil.

Atributele unei asemenea clădiri pot fi comparate cu cele ale unui prototip uman admirabil, într-un context identic. Oscar Niemeyer şi-a exprimat o dată dorinţa ca operele lui arhitectonice să aibă înfăţişarea şi atitudinea

celor mai evoluaţi brazilieni ai epocii sale, astfel încât ei să poată aprecia greutăţile şi privilegiile din trecutul colonial al ţării lor

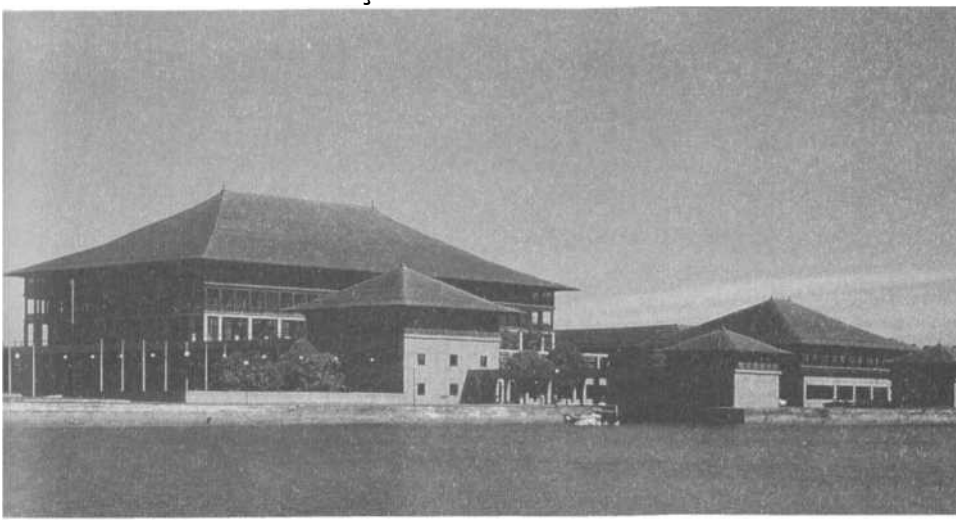
Un ideal brazilian, amintind de *plajele albe, munţii urlaţi ţi femeile frumoase fi bronzate*”:

Oscar Niemeyer, Casa Kubitschek, Pampulha, Minas Gerais, 1943

fără să se simtă copleşiţi, să fie solidari cu tehnologia modernă, dar să-şi păstreze, totuşi, spiritul ludic şi o senzualitate sănătoasă. Mai presus de toate, susţinea

Niemeyer, clădirile lui ar trebui să semene cu Brazilia, cu „plajele albe, munţii uriaşi şi femeile frumoase şi bronzate”.

Un portret similar, exprimând de această dată un ideal stilankez, animă Complexul Parlamentului de la periferia oraşului Colombo, proiectat de Geoffrey Bawa. Clădirile ce îl compun sintetizează preocupări locale şi internaţionale, istorice şi moderne, acoperişurile evocând panta dublă a mănăstirilor şi palatelor regale precoloniale din Kandy, în timp ce interioarele combină cu succes trăsături singaleze, budhiste şi occidentale. Clădirile lui Bawa nu oferă doar o casă pentru guvernul naţional, ci şi o imagine seducătoare a cetăţeanului modern din Sri Lanka.



„*O casă ca mine*”.

Geoffrey Bawa, Complexul Parlamentului, Colombo, 1982

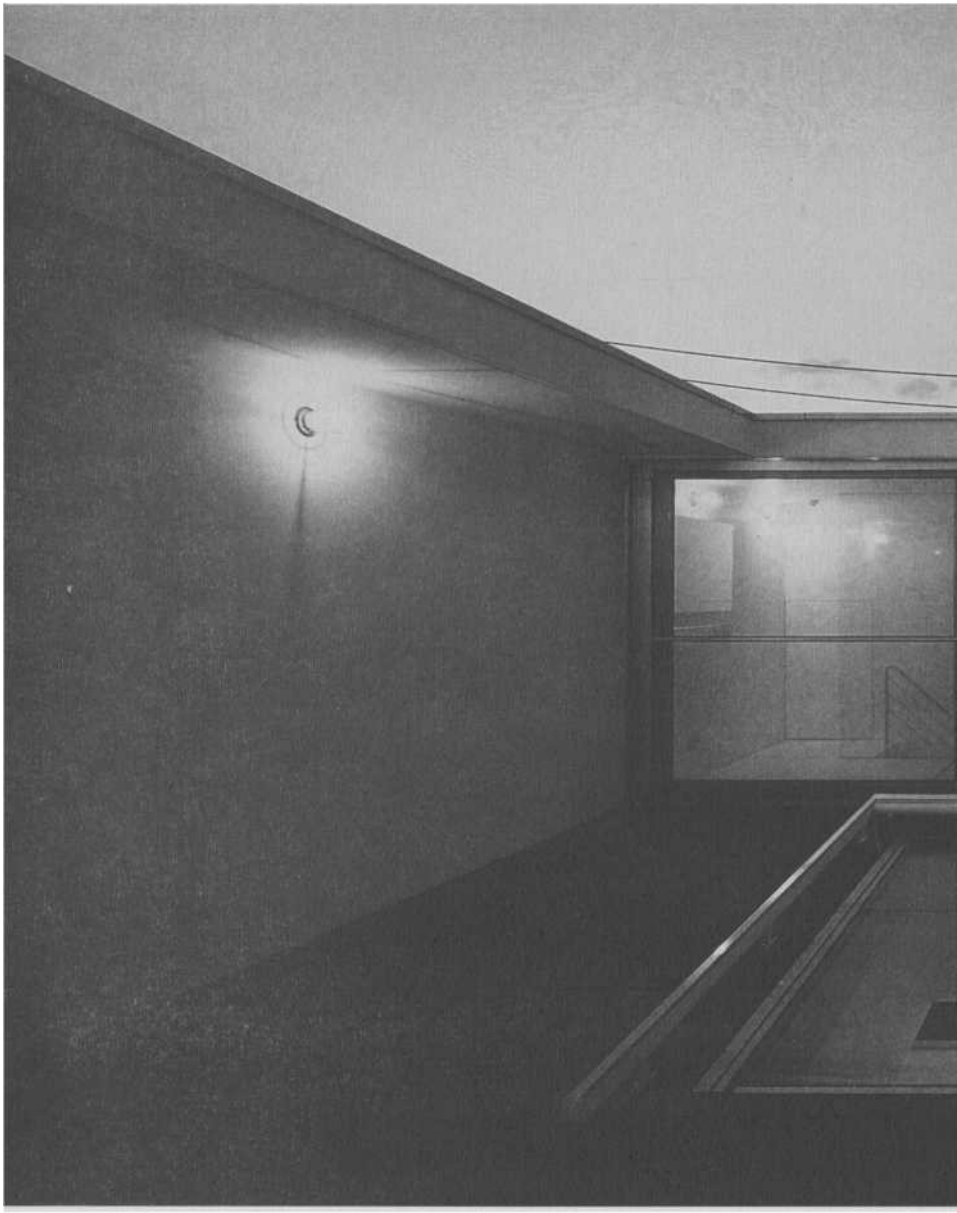
11.

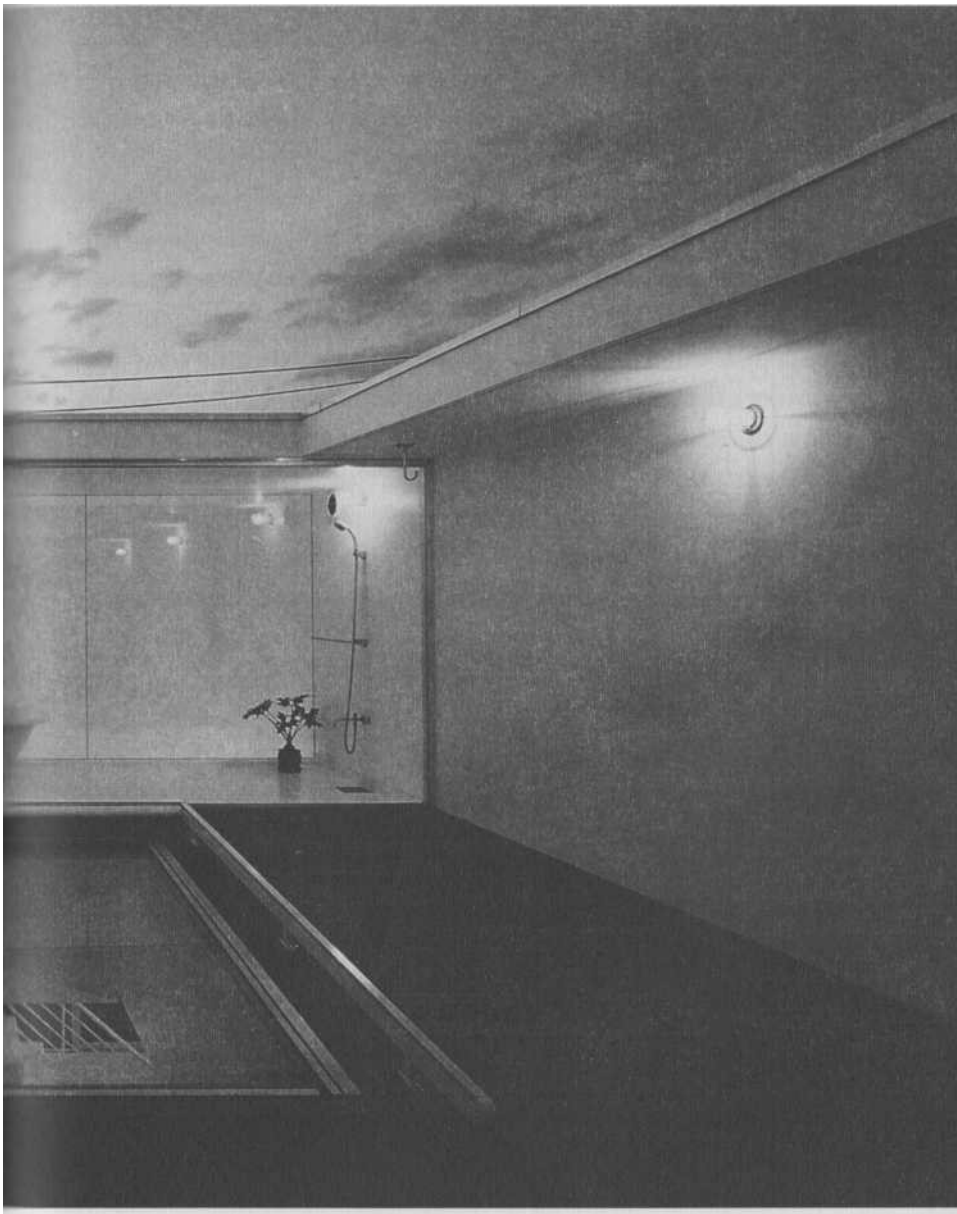
Aveam să descopăr că în Tokyo şi în alte oraşe existau mai multe clădiri particulare aflate într-o rezonanţă subtilă cu aspiraţiile interioare ale marilor opere tradiţionale din arhitectura japoneză.

Virtuţile arhitecturii naţionale – simplitate, eficienţă, modestie, eleganţă – pot fi recunoscute în case care, pentru ochiul neatent, par a nu avea nicio legătură cu

trecutul. Doar la o analiză mai atentă descoperi că materialele contemporane din care sunt construite încorporează o sensibilitate aproape identică celei din vechile case.

Pe o străduţă lăturalnică din Tokyo, o asemenea casă arăta lumii o faţadă albă de beton. Uşa din oţel de la intrare dădea într-un pasaj îngust, care la rândul său se deschidea într-un atrium alb înalt de două etaje, scăldat în lumina difuză ce pătrundea prin ferestrele mătuite ale acoperişului. Deşi destinat locuirii, acest spaţiu avea goliciunea şi puri





Colectivul de arhitecţi Tezuka, casa Jyubako, Setagaya-ku, Tokyo, 2004

tatea unei construcţii religioase. Casa te invita să te retragi din lume, în spiritul budismului Zen, care susţine că trebuie să-ţi creezi un refugiu faţă de viaţa cotidiană, nu pentru a renunţa la realitate, ci pentru a te apropia mai

bine de anumite adevăruri profunde.

În această casă nu existau ferestre cu panoramă, probabil pentru ca locuitorii săi să nu vadă decât lucrurile care trebuie cu adevărat observate. Lumina care cădea de sus era blândă şi indirectă, ca strălucirea care emană printr-un ecran *shoji*. Arhitectul înţelesese un lucru care le scapă colegilor lui mai puţin talentaţi, şi anume că acest efect luminos nu depinde de folosirea hârtiei şi a lemnului, ci poate fi obţinut la fel de bine cu ajutorul panourilor de sticlă sablată, care, în plus, sunt mai durabile. Datorită lor, casa avea un aer abstract şi nepământean: înăuntrul ei, te simţeai ca pe un tărâm de umbre şi ceaţă. Când ploua, auzeai deasupra capului zgomotul picăturilor de apă, fără a vedea prin sticlă norii din care proveneau. Era o arhitectură menită să îndepărteze mintea de fenomene, pentru a o apropia de esenţe.

Într-o a doua casă, cele două aripi ale imobilului erau legate printr-un atrium deschis, aşa că până şi iarna trebuia să treci pe afară pentru a ajunge din sufragerie în zona de dormit. Chiar dacă se confirma, astfel, prejudecata occidentalilor privind aspectul glacial misterios al caselor japoneze, această lipsă de izolare era departe de a fi rodul unui accident, datorându-se, de fapt, dorinţei de sorginte Zen de a le reaminti locatarilor că sunt legaţi şi depind de natură şi că toate fiinţele vii constituie o unitate. O plimbare la bucătărie în miezul iernii însemna o lecţie scurtă şi aspră despre locul omului într-un univers mai mare şi mai puternic decât el. Şi totuşi, această lume naturală vastă era evocată în chipul cel mai abstract, nu de priveliştea unei pajişti plantate cu specimene mature, ci de însăşi temperatura aerului, de covorul subţire de muşchi şi de trei roci vulcanice atent aşezate.

Casele moderne cu adevărat reuşite pe care le-am întâlnit erau deseori mobilate simplu, reflectând tendinţa japoneză către o estetică a goliciunii şi austerităţii. Curteanul medieval Kamo no Chemei a descris, în *Povestea colibei de un metru pătrat* (1212), libertatea care-

i aşteaptă pe cei care se despart de posesiunile inutile şi ascultă murmurul propriului suflet. Colibele simple din lemn au căpătat aşadar un loc privilegiat în imaginarul japonez. O dată la câteva luni, nobilii de vază ai epocilor Momoyama (1573 – 1614) şi Edo îşi părăseau conacele şi castelele pentru a locui o vreme în colibe, ascultând de învăţătura Zen care spune că iluminarea spirituală nu se poate atinge decât printr-o viaţă despuiată de zorzoane.

Alte locuinţe moderne erau însă credincioase pasiunii tradiţionale a japonezilor pentru imperfecţiunea materială. Pereţii exteriori voluminoşi ai unei case de vacanţă aflate la câteva ore de mers cu maşina de Tokyo erau construiţi din panouri de fier neprelucrat, ruginit, pătat de licheni şi de apă. Nu se făcuse nicio încercare de a se curăţa petele sau de a se proteja materialul cu o reţea de burlane; aici părea să existe o bucurie deliberată în a urmări natura atacând opera omului. Din acelaşi motiv, arhitecţii vechilor case de ceai lăsau lemnul nelăcuit, preţuindu-i patina şi semnele de îmbătrânire, pe care le considerau simboluri înţelepte ale perisabilităţii tuturor lucrurilor. În *Laudă umbrelor* (1933), Jun'ichirō Tanizaki a încercat să explice de ce pentru el şi conaţionalii săi aceste defecte erau atât de frumoase: „Ne e greu să ne simţim acasă printre lucruri care strălucesc şi sclipesc. Occidentalii folosesc tacâmuri din argint şi oţel şi nichel, pe care le lustruiesc ca să le facă luminoase, dar noi nu suntem de acord cu acest obicei. Chiar dacă facem uneori ceainice, decantoare sau căni de sake din argint, preferăm să nu le lustruim. Din contră, ele încep să ne placă abia atunci când luciul li s-a stins, când au început să capete o patină întunecată, fumurie". Scrierile budiste asociau intoleranţa faţă de imperfecţiunile lemnului şi ale pietrei cu neputinţa de a accepta natura frustrantă a existenţei. Spre deosebire de dezamăgirile şi de slăbiciunile personale, cele reprezentate material prin arhitectură erau considerate nobile, fiindcă lemnul şi piatra, iar astăzi betonul şi lemnul îmbătrânesc încet şi demn. Ele nu se sparg isteric, ca sticla, nici nu se

sfâşie, ca hârtia, ci se decolorează cu melancolie şi distincţie. Pereţii ruginiţi şi pătaţi ai casei de vacanţă constituiau un receptacul artistic, îndemnându-te să meditezi asupra decăderii şi a morţii.

12.

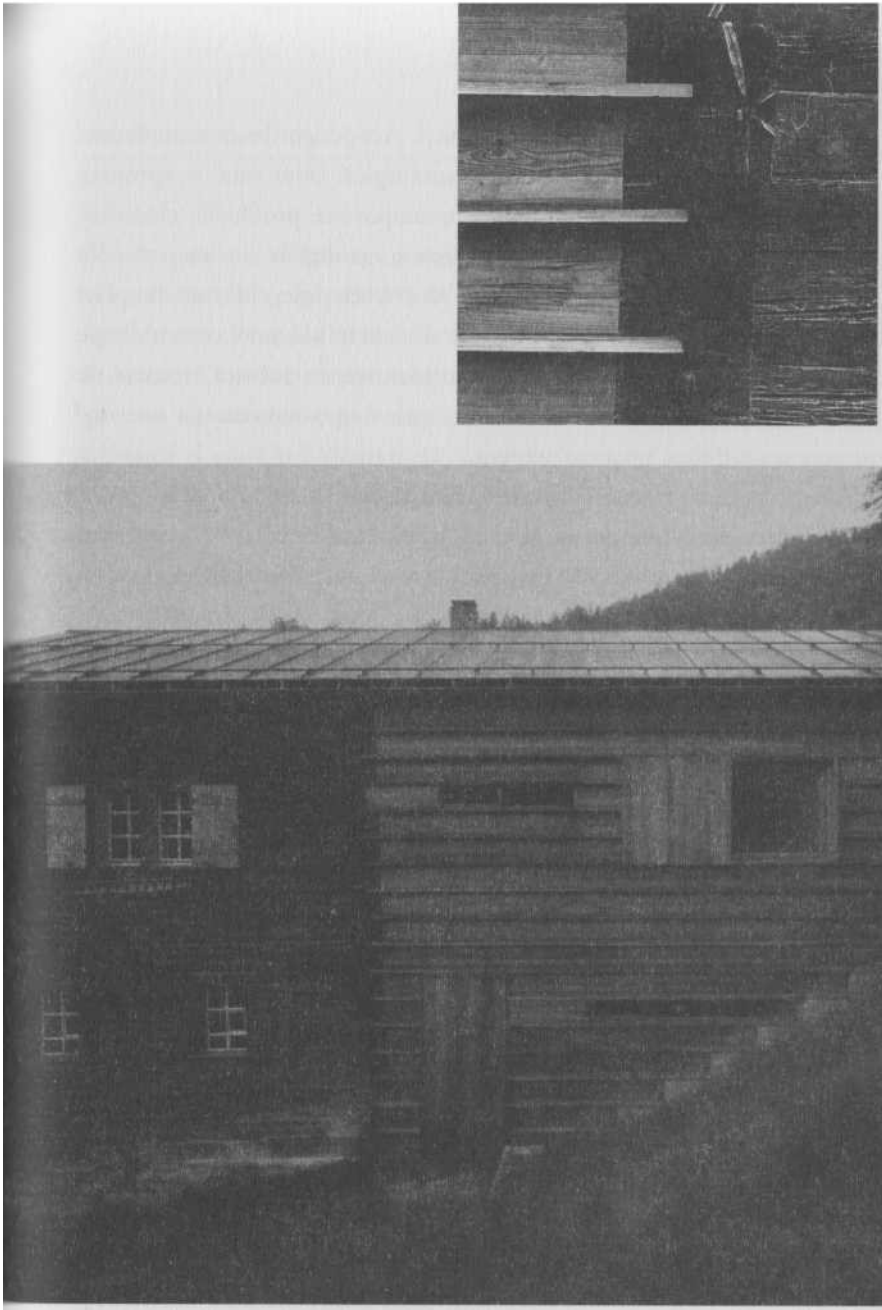
Reinterpretările moderne izbutite ale stilurilor arhitectonice tradiţionale nu ne mişcă doar la nivel estetic. Ele ne arată cum putem şi noi să transgresăm epoci şi ţări, să păstrăm legătura cu predecesorii noştri şi cu regiunile din care provenim şi să apelăm, totodată, la modern şi la universal.

Casele moderne îşi recunosc tinereţea şi profită cu onestitate de avantajele materialelor contemporane, însă ştiu să perpetueze şi temele străbunelor lor, putând astfel să vindece traumele acestei perioade de schimbări rapide şi brutale. Fără să privească de sus istoria pe care o iubesc cu credinţă, ele ne arată cum am putea să transferăm părţile valoroase ale trecutului şi localului într-un viitor globalizat şi neliniştit.

13.

La câteva luni după ce m-am întors din Japonia, mă aflam pe o şosea ce traversează Olanda, când am observat că olandezii sunt uneori la fel de capabili de pastişă ca şi japonezii. Şi aici existau multe case care nu ofereau niciun indiciu despre cum se poate trăi în prezent şi, deşi mult mai consecvente cu locul în care se aflau decât semenele lor de lângă Nagasaki, erau la fel de inconsecvente cu epoca lor.

Însă la vest de Amsterdam, pe drumul ce duce spre Haarlem şi spre coastă, am dat peste un cartier nou al satului Vijfhuizen, care corectează triumfător toate greşelile de care s-a făcut atât de vinovat Satul olandez Huis Ten Bosch, căci aici casele nu doar că au răsărit pe terenul care trebuie, dar s-au adaptat frumos la secolul în care au fost construite.



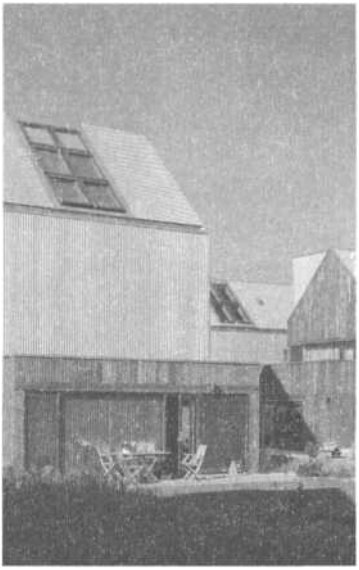
Reconcilierea vechiului cu noul pe un munte elveţian:
Peter Zumthor, Casa Gugalun, Versam, 1994

De la distanţă, satul părea tradiţional. Acoperişurile erau înclinate, iar casele spaţiate după o reţea suburbană tipică. Doar când te apropiai, puteai să remarci nuanţele specific contemporane: profilurile clădirilor aveau muchii ascuţite, sugerând ironie sau conştiinţă de sine cu privire la formele lor primordiale. Acoperişurile nu erau cu ţigle, ci făcute din plăci de oţel canelat, iar pereţii, în loc să fie din cărămidă, erau o combinaţie de panouri de oţel şi lemn, cu şanţuri identice. În această armonie de forme tradiţionale şi materiale moderne, se simţea conversaţia reciproc respectuoasă dintre trecut şi prezent.

Casele ştiau cum să se adapteze la realităţile Olandei moderne, rămânând totuşi conştiente de moştenirea lor. Arătau ca nişte reinterpretări ale casei olandeze arhetipale care reuşiseră să nu cadă pradă nici nostalgiei, nici amneziei.

Consecvenţă cu locul şi timpul:

Cabinetul de arhitectură S333, Cartierul nou, Vijfhuizen, 2004



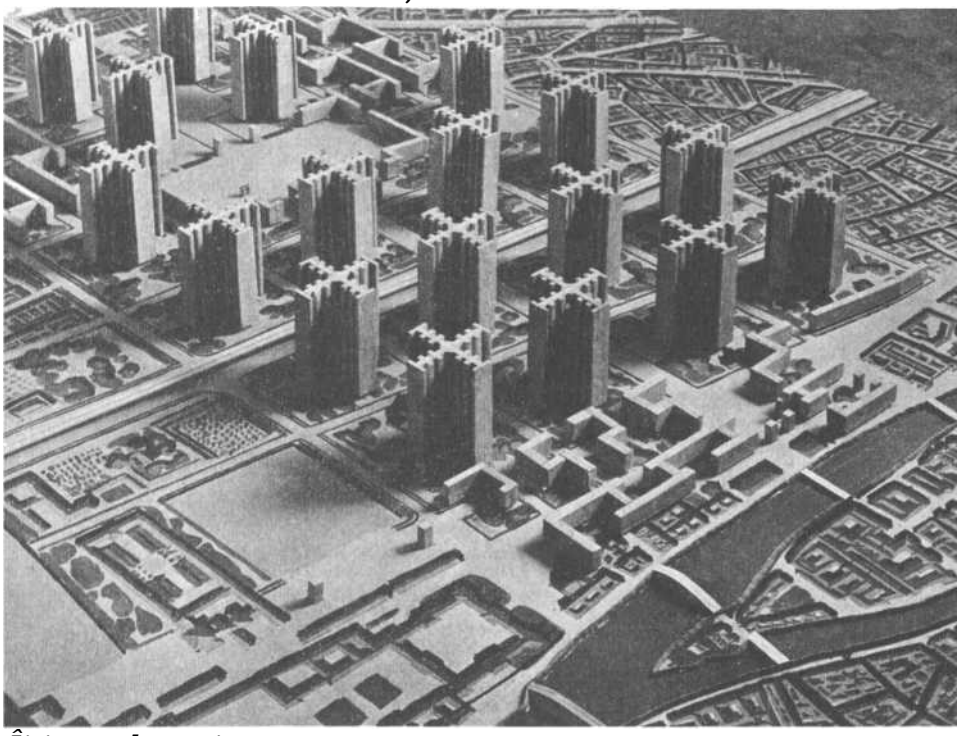
Autocunoaştere 1.

Mi-am petrecut odată vara într-un mic hotel din arondismentul al doilea parizian, la o aruncătură de băţ de seriozitatea îngheţată a vechii Bibliothèque Nationale, unde îmi pierdeam fiecare dimineaţă încercând în zadar să mă documentez pentru o carte pe care speram să o scriu (şi pe care nu am scris-o niciodată). Mă aflam într-o parte plină de viaţă a oraşului şi când mă săturam să muncesc, ceea ce se întâmpla mai tot timpul, mă aşezam într-o cafenea de lângă hotel numită, ca în ghidurile pentru turişti, Chez Antoine. Antoine murise, dar cumnatul său, Bertrand, preluase cafeneaua şi o conducea cu neobişnuită convivialitate şi farmec. Părea că, pe parcursul unei zile, toată lumea trecea pe la Chez Antoine. De dimineaţă, femei elegante beau cafea şi fumau o ţigară la bar. Poliţiştii îşi luau prânzul acolo, iar studenţii îşi petreceau după-amiezile pe terasa acoperită, în timp ce pe seară întâlneai un amestec de universitari, politicieni, prostituate, femei divorţate şi turişti, flirtând, certându-se, mâncându-şi cina, fumând şi jucând pinball. Rezultatul a fost că, deşi venisem singur la Paris şi petreceam zile întregi fără să vorbesc aproape cu nimeni, n-am simţit deloc acea înstrăinare cu

care mă obişnuiseră alte oraşe – Los Angeles, de exemplu, unde locuisem cândva câteva săptămâni într-un bloc aflat între autostrăzi. În vara aceea, la fel ca mulţi înainte şi după mine, mi-am imaginat că nu există fericire mai mare decât să poţi trăi la Paris pentru totdeauna, prins într-o rutină care să includă mersul la bibliotecă, plimbatul agale pe străzi şi privitul lumii din perspectiva unei mese de colţ, la Chez Antoine.

2.

Am fost surprins câţiva ani mai târziu când, răsfoind un volum ilustrat de planificare urbană, am descoperit că exact arealul în care stătusem, inelu



Îi i torul unui mare oraş

Le Corbusier, Pianul „Voisin” pentru Paris, 1922

siv hotelul, cafeneaua, spălătoria de rufe, chioşcul de ziare, chiar şi Bibliothèque Nationale făceau parte dintr-o zonă pe care unul dintre cei mai inteligenţi şi influenţi arhitecţi ai secolului al XX-lea a vrut sistematic să o

dinamiteze pentru a o înlocui cu un parc enorm, punctat din loc în loc de turnuri cruciforme de şase etaje, întinzându-se până la baza versantului Montmartre.

Planul părea atât de dement, încât m-a intrigat. Am descoperit fotografii în care Le Corbusier se apleca asupra modelului său, explicându-l unui şir de consilieri şi investitori locali. Nu avea un aer diabolic. Părea inteligent şi uman. Doar după ce înţelegeai pe deplin că o persoană raţională ar putea avea ideea de a distruge jumătate din zona centrală a Parisului, doar după ce întrezăreai aspiraţiile din spatele acestui plan şi îi respectai logica, doar atunci aveai dreptul să ridiculizezi, ori măcar să ai un senti

240 Arhitectura fericiriiment de superioritate faţă de o asemenea concepţie remarcabilă privind viitorul unui mare oraş.

3.

Le Corbusier concepuse planul său pentru Paris într-un moment de criză urbană fără precedent. Într-o lume în plină dezvoltare, oraşele explodau în dimensiune. Prin 1800, capitala Franţei adăpostea 647.000 de oameni, în 1910, trei milioane de suflete se înghesuiau între graniţele sale devenite neîncăpătoare. Într-un interval de doar câţiva ani, o mare parte din ţărănimea franceză luase hotărârea colectivă de a-şi abandona coasele venind să-şi caute norocul la oraş, ceea ce a declanşat o catastrofă şi din punct de vedere social, şi ecologic.

Sub acoperişurile blocurilor de apartamente, o cameră era, de regulă, împărţită de mai multe familii. Prin 1900, în cartierele sărace ale Parisului, o singură toaletă era folosită de circa 70 de rezidenţi. Un robinet cu apă rece reprezenta un lux. Fabricile şi atelierele erau situate în mijlocul zonelor rezidenţiale, emiţând fum şi scurgeri mortale. Copiii se jucau în curţi prin care curgeau apele menajere. Holera şi tuberculoza stăteau veşnic la pândă. La orice oră din zi şi din noapte, străzile erau sufocate de trafic. Ziarele de seară raportau un flux constant de

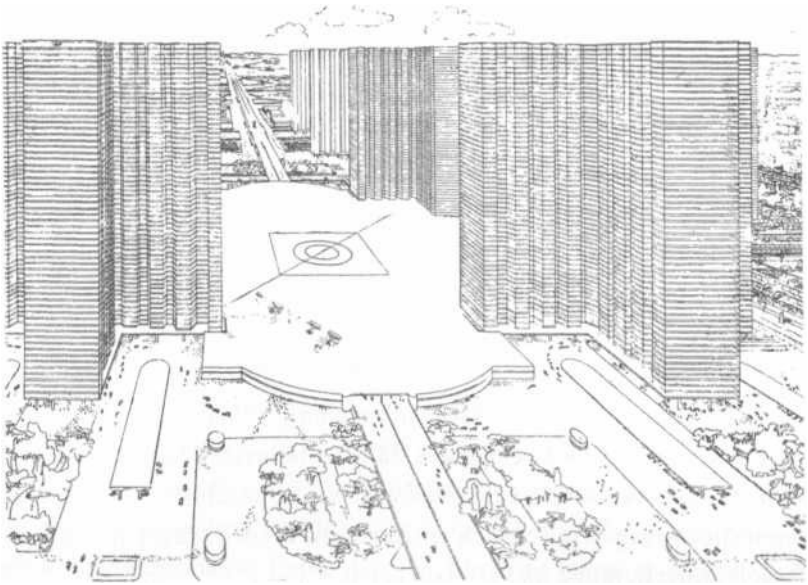
accidente urmate de amputări. După coliziunea cu un omnibuz, un cal a fost tras în ţeapă pe un stâlp de felinar, pe Avenue de l'Opera. Oraşul începutului de secol al XX-lea nu era prea pitoresc.

4.

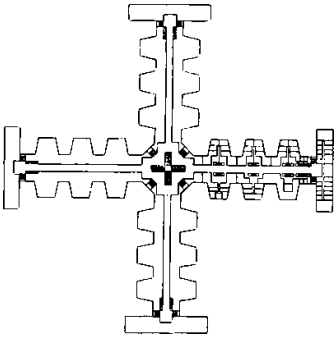
Le Corbusier era oripilat de asemenea condiţii. „Toate oraşele au decăzut într-o stare anarhică, remarca el. Lumea e bolnavă". Date fiind dimensiunile crizei, erau necesare măsuri drastice, iar arhitectul nu avea chef de sentimentalisme privind efectele colaterale ale acestor măsuri. În definitiv, Parisul istoric devenise un Paris tubercular.

Manifestul său, exprimat în două cărţi, *Oraşul de mâine fi planificarea sa* (1925) şi *Oraşul iradiant* cerea o ruptură dramatică de trecut „Centrele existente trebuie dărâmate. Pentru a se salva, fiecare mare oraş trebuie să-şi reconstruiască zona centrală". Pentru a compensa supraaglomerarea, vechile clădiri de joasă înălţime urmau să fie înlocuite de un nou tip de structuri, pe care tehnologia betonului armat tocmai le făcuse posibile: zgârie-norii. „2.700 de persoane vor folosi o singură uşă de intrare", se minuna Le Corbusier, care îşi imagina turnuri încă şi mai înalte, unele capabile să adăpostească până la 40.000 de oameni. Când a vizitat pentru prima dată oraşul New York, s-a întors dezamăgit de scara clădirilor. „Zgârie-norii voştri sunt prea mici", i-a declarat unui ziarist uluit de la *Herald Tribune*.

Prin construcţia pe verticală se puteau rezolva două probleme deodată: suprapopularea şi expansiunea urbană. Dacă se făcea loc pentru toată lumea în turnuri, nu mai era nevoie ca oraşele să se întindă spre periferii, devorând zonele rurale. „Trebuie să eliminăm suburbiile", recomanda Le



Din Le Corbusier, *Oraşul de mâine şi planificarea sa*, 1925



Un zgârie-nori pentru 40.000 de persoane:

Din Le Corbusier, *Oraşul de mâine fi planificarea sa*, 1925

Corbusier, care ura în egală măsură ceea ce el considera a fi mentalitatea îngustă a locuitorilor din suburbii şi estetica vilelor împrejmuite cu garduri, pe care aceştia le construiau. În oraşul de tip nou, plăcerile urbane urmau să fie la dispoziţia tuturor. În ciuda unei densităţi a populaţiei de 1.000 la hectar, toată lumea ar fi fost instalată confortabil. Chiar şi portarul ar avea un birou propriu, adăuga Le Corbusier.

Urma să existe şi suficient spaţiu verde, din moment ce până la 50% din terenul urban trebuia să fie reprezentat de parcuri, fiindcă, spunea arhitectul, „terenurile de sport trebuie să se găsească la uşa casei”. Mai mult, noul oraş nu trebuia doar să aibă parcuri; trebuia să fie el însuşi un parc enorm, cu turnuri înalte răspândite printre copaci. Pe acoperişurile blocurilor de apartamente s-ar fi aflat terenuri de tenis şi plaje artificiale pentru băile de soare.

În acelaşi timp, Le Corbusier plănuia să desfiinţeze străzile: „Străzile noastre nu mai funcţionează. Nu ar trebui să mai existe astfel de străzi;

Aceeaşi* intersecţie reprezint* un proaapfit projtre» în istoria omenirii: moarte la robinet; sau, cel puţin, o permanent* ameninţare a acesteia.

Aici, totul este paradox şi dezordine: libertatea individuală distruge libertatea colectivă.

Din Le Corbusier, *Oraşul iradiant*, 1933

trebuie să creăm ceva cu care să le înlocuim/ El atrăgea atenţia asupra faptului că planul străzilor pariziene data de la mijlocul secolului al XVI-lea, când „tot traficul pe roţi consta din doar două vehicule, trăsura reginei şi cea a Prinţesei Diana/ Deplângea faptul că pretenţiile legitime şi ale maşinilor, şi ale oamenilor erau compromise inutil şi, prin urmare, recomanda tratarea lor separată. În noul oraş, oamenii urmau să aibă în folosinţă exclusivă cărări care să şerpuiască printre păduri şi crânguri („Niciun pedestru nu se va întâlni vreodată cu un automobil”), în timp ce maşinile s-ar fi bucurat de şosele ample, curbate la răspântii, garantându-se astfel că niciun şofer nu ar fi trebuit să încetinească de dragul vreunui pieton.

Chiar mai mult decât Parisul, New York-ul reprezenta pentru Le Corbusier etalonul oraşului lipsit de logică, fiindcă reuşise să implanteze zgârie-nori, clădiri ale viitorului, pe un plan stradal regulat ce se potrivea mai degrabă unei aşezări medievale. În călătoria sa în Statele Unite, el şi-a sfătuit gazdele americane, tot mai uluite, să demoleze Manhattanul pentru a face loc unui design urban mai proaspăt şi mai „cartezian”.

Despărţirea maşinilor de oameni era doar unul dintre elementele planului lui Le Corbusier de reorganizare amănunţită a vieţii în noul oraş. La fel, toate funcţiunile urmau să fie separate. De exemplu, nu ar mai fi existat fabrici în mijlocul zonelor rezidenţiale şi nu s-ar mai fi forjat oţelul în vecinătatea copiilor care încercau să adoarmă.

Noul oraş trebuia să fie o arenă de spaţiu verde, aer curat, locuinţe încăpătoare şi flori – şi nu doar în beneficiul celor puţini ci, aşa cum promitea un titlul din *Oraşul iradiant*, „pentru noi toţi!!!”

5.

Ironia sorţii a făcut ca visurile lui Le Corbusier chiar să fi contribuit la crearea acelor zone rezidenţiale distopice care înconjoară în prezent Parisul istoric, acele pustietăţi de la care turiştii îşi abat privirea cu oroare, uimire şi neîncredere, în drumul lor spre oraş. Dacă iei un tren interurban către cele mai violente şi degradate astfel de locuri, înţelegi tot ceea ce Le Corbusier a omis să ia în calcul cu privire la arhitectură şi, într-un sens mai larg, cu privire la natura umană.

El a uitat, de pildă, ce probleme apar când doar câţiva dintre cei 2.699 de vecini se hotărăsc să dea o petrecere sau să-şi cumpere o armă. A uitat cât de monoton e betonul armat sub un cer cenuşiu. A uitat cât de neplăcut e când cineva face focul în lift şi locuieşti la etajul 44. A uitat, de asemenea, că, oricât am urî cartierele sărace, ne bucurăm că au un plan al străzilor. Apreciem clădirile care formează linii continue în jurul nostru şi ne fac să ne simţim în siguranţă în aer liber, ca şi cum ne-am afla într-o încăpere. Există ceva enervant într-un peisaj care nu e nici complet lipsit de clădiri, nici compactat, în care câteva turnuri sunt împrăştiate fără respect pentru margini sau linii, un peisaj care ne refuză şi plăcerile naturii, şi pe cele ale urbanizării. Şi fiindcă un asemenea mediu este inconfortabil, cresc riscurile ca oamenii să reacţioneze abuziv faţă de el, altfel ajungând să calce în

picioare petecele zdrenţuite de pământ dintre turnuri şi să urineze pe cauciucuri, să ardă maşini, să-şi injecteze droguri şi să-şi manifeste, astfel, toate părţile întunecate ale naturii lor, împotriva cărora peisajul să nu poată formula niciun protest.

În graba sa de a despărţi maşinile de pietoni, Le Corbusier a pierdut din vedere şi curioasa interdependenţă dintre aceste două forţe aparent opuse. El a uitat că, fără pietonii care să le încetinească, maşinile sunt capabile să ruleze prea repede şi să-şi ucidă şoferii şi că, fără ochii maşinilor aţintiţi asupra lor, pietonii se pot simţi vulnerabili şi izolaţi. Admirăm New York-ul tocmai pentru că aici traficul şi mulţimile coexistă într-o alianţă complicată, dar rodnică.

Un oraş conceput pe temeiuri aparent raţionale, în care facilităţi cu specializare diferită (case, complex comercial, bibliotecă) sunt separate între ele printr-un teren vast şi legate prin şosele, îi lipseşte pe locuitorii săi de plăcerile unor descoperiri întâmplătoare şi presupune să mărşăluim dintr-un loc în altul având scopuri foarte precise în minte, însă chiar dacă plecăm de acasă cu scopul declarat de a consulta o carte la bibliotecă, putem fi încântaţi să-l vedem pe negustorul de peşte întinzându-şi pe straturi de gheaţă captura uimită, cu ochi de insectă, să vedem muncitori urcând canapele colorate în blocuri de apartamente, frunze deschizându-şi mânuţele verzui spre soarele de primăvară ori o fată cu părul castaniu şi ochelari citind dintr-o carte în staţia de autobuz.

Prezenţa magazinelor şi a birourilor adaugă puţină animaţie unor zone-dormitor, care altfel ar rămâne inerte. Oricât de întâmplător, contactul cu întreprinderile comerciale ne transfuzează o energie pe care nu suntem întotdeauna capabili să o producem singuri. Dacă ne trezim cu un sentiment de izolare şi confuzie la ora trei dimineaţa, putem privi pe fereastră şi ne simţim consolaţi de firmele de neon clipind pe magazinul de peste drum, care fac reclamă unei sticle de bere sau unei firme de

livrat pizza şi care, într-un mod ciudat, ne evocă o prezenţă umană protectoare, în acele ore matinale paranoice.

De toate acestea a uitat Le Corbusieraşa cum uită, de multe ori, toţi arhitecpi.

6.

Însă trebuie să ne aşteptăm la astfel de omisiuni, fiindcă e dificil pentru cineva să ne înţeleagă nevoile şi să le convertească în limbajul lipsit de ambiguităţi al planului arhitectural. Este destul de uşor să observi că o cameră este bine luminată şi o scară uşor de parcurs, dar e cu atât mai greu să converteşti această senzaţie intuitivă de bunăstare într-o înţelegere logică a motivelor care o determină. A proiecta înseamnă a te forţa să dezînveţi ceea ce ştii deja, să desfaci cu răbdare mecanismele din spatele reflexelor umane şi să recunoşti misterul şi complexitatea stupefiante ale unor gesturi cotidiene ca aprinderea luminii sau deschiderea unui robinet.

Nu e de mirare că multe clădiri aduc o tristă mărturie privind greutăţile autocunoaşterii. Nu e de mirare că atâtea încăperi şi atâtea oraşe dovedesc că arhitecţii lor nu au reuşit să-şi convertească propriile nevoi, resimţite la un nivel inconştient, în instrucţiuni comprehensibile, capabile să satisfacă nevoile celorlalţi.

Comportamentul nostru este complicat de excentricităţi care descurajează orice tentativă de a-l prevedea. În loc să şedem în mijlocul unei camere scufundaţi într-un fotoliu moale, putem considera că e mai comod să ne cocoţăm pe o bancă tare fixată de perete. Putem ignora cărarea construită pentru noi de un arhitect peisagist pentru a ne trasa propria scurtătură – aşa cum copiii noştri consideră că e mai amuzant să se joace în jurul gurii de ventilaţie dintr-o parcare, decât pe un teren de joacă bine amenajat.

Proiectele noastre eşuează fiindcă sentimentele noastre de satisfacţie sunt ţesute din filamente fine şi surprinzătoare. Nu e destul ca scaunele să ne susţină confortabil; ele trebuie să ne dea senzaţia că avem spatele

acoperit, ca şi cum, la un anumit nivel, am nutri încă spaima ancestrală că vom fi atacaţi de animale de pradă. În ceea ce priveşte uşile de intrare, le apreciem pe cele care au un mic prag în faţă, o bucată de balustradă, un umbrar sau o simplă linie de flori ori de pietre – detalii care ne ajută să marcăm tranziţia dintre spaţiul public şi cel privat şi care ne reduc anxietatea de a intra în sau a ieşi dintr-o casă.

Nu simţim vreo durere cronică atunci când vreun detaliu subtil de design a fost ignorat; suntem doar siliţi să ne străduim mai mult pentru a ne depăşi confuzia şi disconfortul. Dar dacă cineva ne întreabă ce s-a întâmplat, putem fi incapabili să explicăm părţile maligne ale mediului din jur. Putem recurge la un limbaj mistic, menţionând armonii nefaste între canapea şi covor, magnetisme aducătoare de nenoroc ce emană dinspre uşă sau energii contrare, ce ies pe fereastră, aceşti termeni compensând dificultatea cu care ne explicăm iritarea. Deşi, dacă e să fim cinstiţi, niciunul dintre sentimentele pe care ni le trezeşte un loc nu poate fi considerat ca fiind dincolo de raţiune, nu e greu de înţeles de ce căutăm o suprastructură religioasă care să dea substanţă lipsei noastre de confort.

Însă toate acestea pot fi reduse la lucruri deloc oculte, la arhitecţii care au uitat să respecte capriciile minţii omeneşti, care şi-au permis să se lase seduşi de o viziune simplistă asupra semenilor lor, în loc să dea atenţia cuvenită realităţii labirintice pe care o reprezentăm.

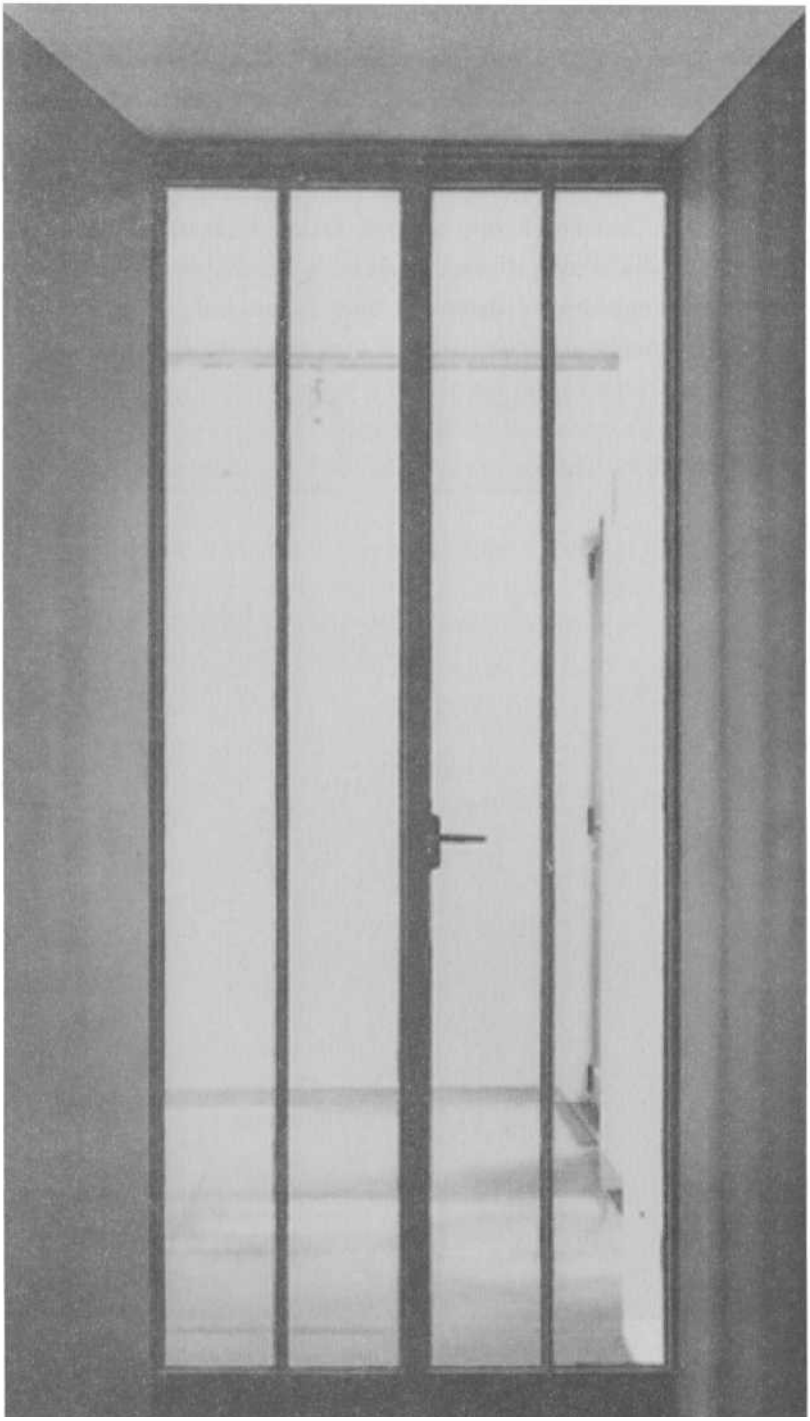
7.

Eşecul arhitecţilor de a crea un mediu înconjurător adecvat reflectă incapacitatea noastră de a ne găsi fericirea în alte zone ale vieţii. În definitiv, arhitectura proastă este nu doar un eşec de design, ci şi unul psihologic. Ea exemplifică în mod material acea tendinţă care în alte zone ne determină să ne căsătorim cu o persoană nepotrivită, să alegem un serviciu nepotrivit sau să planificăm greşit o vacanţă: este tendinţa de a nu

înţelege cine suntem şi ce ne poate satisface.

În arhitectură, ca şi în multe altele, încercăm să găsim explicaţii pentru problemele noastre şi ne fixăm obiective banale. Ne supărăm în loc să înţelegem că suntem trişti şi dărâmăm străzi vechi, când ar trebui de fapt să introducem o canalizare bună şi lumini stradale. Învăţăm lecţii greşite din suferinţele noastre şi căutăm în van originile sentimentelor noastre de mulţumire.

Locurile pe care le numim frumoase sunt, din contră, opera acelor puţini arhitecţi care au avut umilinţa de a-şi cerceta cum se cuvine dorinţele proprii şi tenacitatea de a-şi traduce senzaţiile volatile de bucurie în planuri logice: o combinaţie care le-a permis să creeze ambianţe prin care ne satisfac nevoi despre a căror existenţă nici măcar nu eram conştienţi.



hö Hi O B
C/2
d ci o d d d
O
B T5

1.

Un câmp aflat undeva lângă un oraş. Timp de câteva milioane de ani, a dormit sub o pătură de gheaţă. Apoi un grup de oameni cu mandibula pronunţată s-au stabilit aici, şi-au aprins focurile şi, pe o lespede, au sacrificat din când în când animale unor zei ciudaţi. Mileniile au trecut. A fost inventat plugul, s-a semănat grâu şi orz. Câmpul a aparţinut călugărilor, apoi regelui, apoi unui negustor şi în

cele din urmă unui fermier, care a primit o sumă generoasă din partea guvernului pentru a-l lăsa fâneaţă, pradă unei expansiuni colorate de piciorul cocoşului, ochiul boului şi trifoi roşu.

Câmpul a avut o viaţă plină de evenimente. În timpul războiului, un bombardier german care deviase mult de la ţintă a zburat deasupra sa. Copiii au întrerupt lungile călătorii cu automobilul, pentru a vomita pe marginea lui. Oamenii s-au întins seara pe el, întrebându-se dacă luminile de deasupra lor erau stele sau sateliţi. Ornitologii au hoinărit pe aici, în şosetele lor de culoarea ovăzului, căutând familii de codroşi de munte. Două cupluri norvegiene aflate într-un tur pe bicicletă al Marii Britanii au poposit aici într-o noapte şi, în corturile lor, au cântat *Anne Knutsdotter* şi *Mellom Bakkar og Berg* Vulpile au privit în jur. Şoarecii au întreprins călătorii de explorare. Viermii s-au târât cu capul în pământ.

Însă câmpul nu mai are timp. Petecul cu păpădii va deveni în curând sufrageria de la numărul 24. La câţiva metri mai încolo, printre macii sălbatici, va fi garajul de la numărul 25 şi acolo, printre opaiţele albe, camera de zi, în care o persoană care nu s-a născut încă se va certa într-o bună zi cu părinţii săi. Deasupra şirului de tufişuri va fi camera unui copil, proiectată de o femeie care lucrează la un calculator într-un birou cu aer condiţionat, în zona de afaceri de lângă autostradă. Într-un aeroport aflat de cealaltă parte a lumii, unui bărbat îi va fi dor de familia sa şi se va gândi la casa ale cărei fundaţii se vor săpa acolo unde este astăzi o baltă. Complexul Great Corsby Village va face tot posibilul pentru a-şi demonstra vârsta şi inevitabilitatea, iar codroşii, picnicurile şi seara lungă de vară care a răsunat de cântecul *Melloin Bakkar og Berg* nu vor mai fi menţionate niciodată.

2.

În general, construirea de noi case este sinonimă cu desacralizarea, fiindcă duce la naşterea unui cartier mai puţin frumos decât terenul pe care a fost aşezat Oricât de

deprimantă această egalitate, o acceptăm, în mod convenţional, cu pasivitate şi resemnare. Încuviinţarea noastră derivă din autoritatea pe care clădirile o pot căpăta prin simplul fapt că există. Masa şi soliditatea lor, absenţa oricăror indicii privind originea lor, dificultatea şi costurile pe care le presupune înlăturarea acestor clădiri, toate duc la condamnarea fără apel a unei faleze urâte ori a unui deal.

Ne abţinem, aşadar, ca în faţa unui bloc turn, a unui nou sat „antic” ori a unui conac pe malul râului să punem cea mai simplă şi mai enervantă dintre întrebările politice: „Cine a făcut asta?” însă o investigaţie a procesului prin care aceste clădiri au fost ridicate relevă că acele cazuri nefericite nu pot fi niciodată atribuite lui Dumnezeu, sau vreunei necesităţi economice ori politice de neevitat, sau dorinţei încăpăţânate a cumpărătorilor, sau vreunei noi depravări umane profunde, ci sunt doar consecinţa unei combinaţii prozaice de lipsă de ambiţie, ignoranţă, lăcomie şi întâmplare.

Un proiect care strică 16 kilometri pătraţi de teren rural este opera câtorva oameni care nu sunt nici răi, nici rău intenţionaţi. Îi cheamă Derek sau Malcolm, Hubert sau Shigeru, pot fi iubitori de golf şi animale şi, totuşi, în câteva săptămâni, pot pune în mişcare planuri care vor distruge mare parte dintr-un peisaj pentru cel puţin 300 de ani.

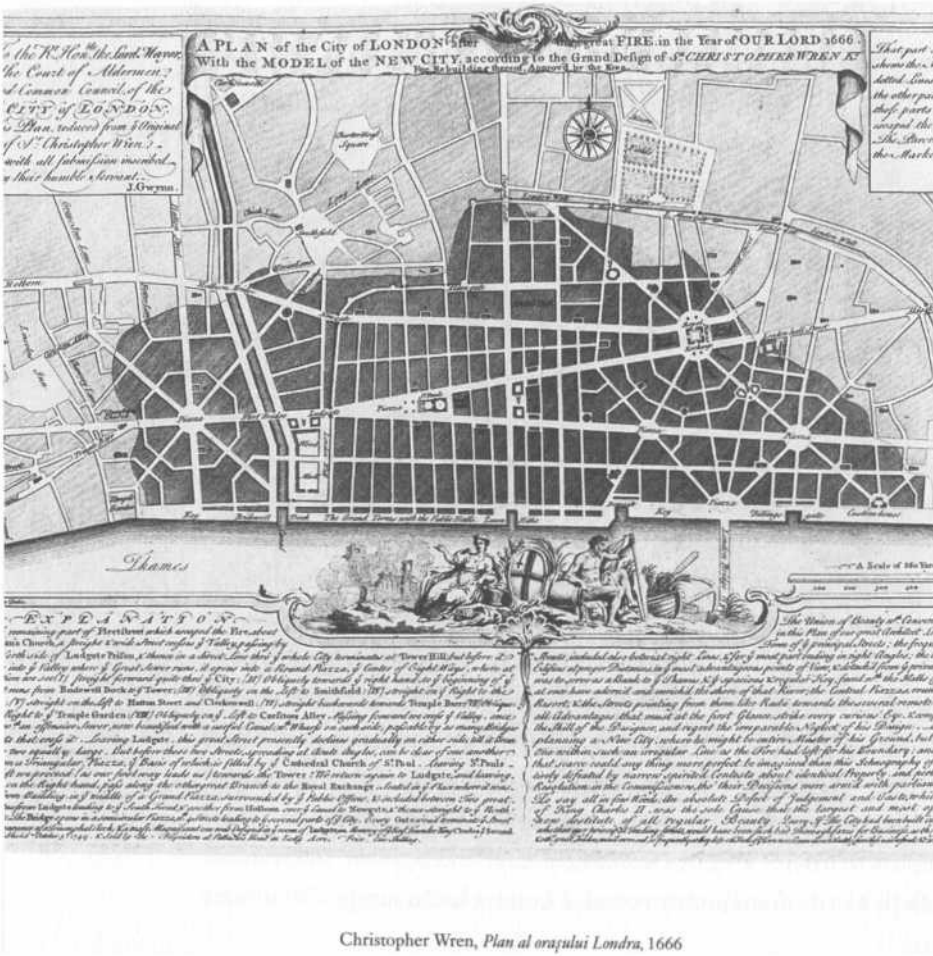
Acelaşi tip de gândire banală, care în literatură produce cărţi incoerente şi piese de teatru plicticoase, poate, aplicat în arhitectură, să lase răni vizibile din spaţiul extraterestru. Arhitectura proastă este o greşeală materializată pe scară largă. Însă e doar o greşeală şi, în ciuda desfăşurării impresionante de schele, beton, zgomot, bani şi vociferări care tind să-i însoţească apariţia, nu merită interesul nostru mai mult decât o gafă din orice alt domeniu al vieţii. Ar trebui să nu ne intimideze mediocritatea în arhitectură, aşa cum nu ne intimidează legile nedrepte sau argumentele lipsite de sens.

Ar trebui să regăsim ceea ce este maleabil dincolo de peisajul construit. Nu există un scenariu predeterminat care să ghideze deplasarea buldozerelor şi a macaralelor. Chiar dacă deplângem posibilităţile pierdute, nu avem niciun motiv să ne pierdem încrederea că lucrurile pot fi schimbate în bine.

3.

Este sigur că nu a existat niciun motiv predeterminat ca anumite părţi din Londra să devină atât de urâte astăzi. În septembrie 1666, după ce oraşul a ars aproape în întregime în Marele Incendiu, Christopher Wren i-a prezentat lui Carol al II-lea planuri pentru reconstrucţia capitalei ce includeau bulevarde şi scuaruri, perspective şi bulevarde simetrice, precum şi un sistem coerent de drumuri şi o amenajare corespunzătoare a malului Tamisei. Londra ar fi putut avea ceva din grandoarea Parisului şi a Romei; ar fi putut fi un mare oraş european, în locul acestei structuri lăbărţate care pune în umbră Los Angelesul şi México City.

Carol al II-lea l-a lăudat pe Wren pentru frumuseţea şi inteligenţa proiectului său. Dar decizia nu îi aparţinea în întregime: neavând putere absolută, a fost nevoit să apeleze la Consiliul Municipal, dominat de negustori îngrijoraţi de impozitele pe care le aveau de plătit şi de dificultatea de a-şi reconcilia între ei drepturi de proprietate antagonice. Ideile lui Wren au fost evaluate de o echipă de comisari numiţi de consiliu şi au fost considerate prea complexe. Conservatorismul şi teama au învins şi, prin luna februarie a anului următor, planul era îngropat, bulevardele lui Wren ţineau de domeniul fanteziei şi Londra însăşi fusese abandonată


A PLAN of the City of LONDON after the great FIRE in the Year of OUR LORD 1666.
With the MODEL of the NEW CITY, according to the Grand Design of Sr CHRISTOPHER WREN Kt
CITY of LONDON
Thames
EXPLANATION

Christopher Wren, *Plan al oraşului Londra*, 1666

Intereselor negustorilor care, nefiind dispuşi să cedeze vreo fărâmă din profiturile lor anuale, au fost fericiţi să condamne capitala la trei secole şi mai bine de inferioritate.

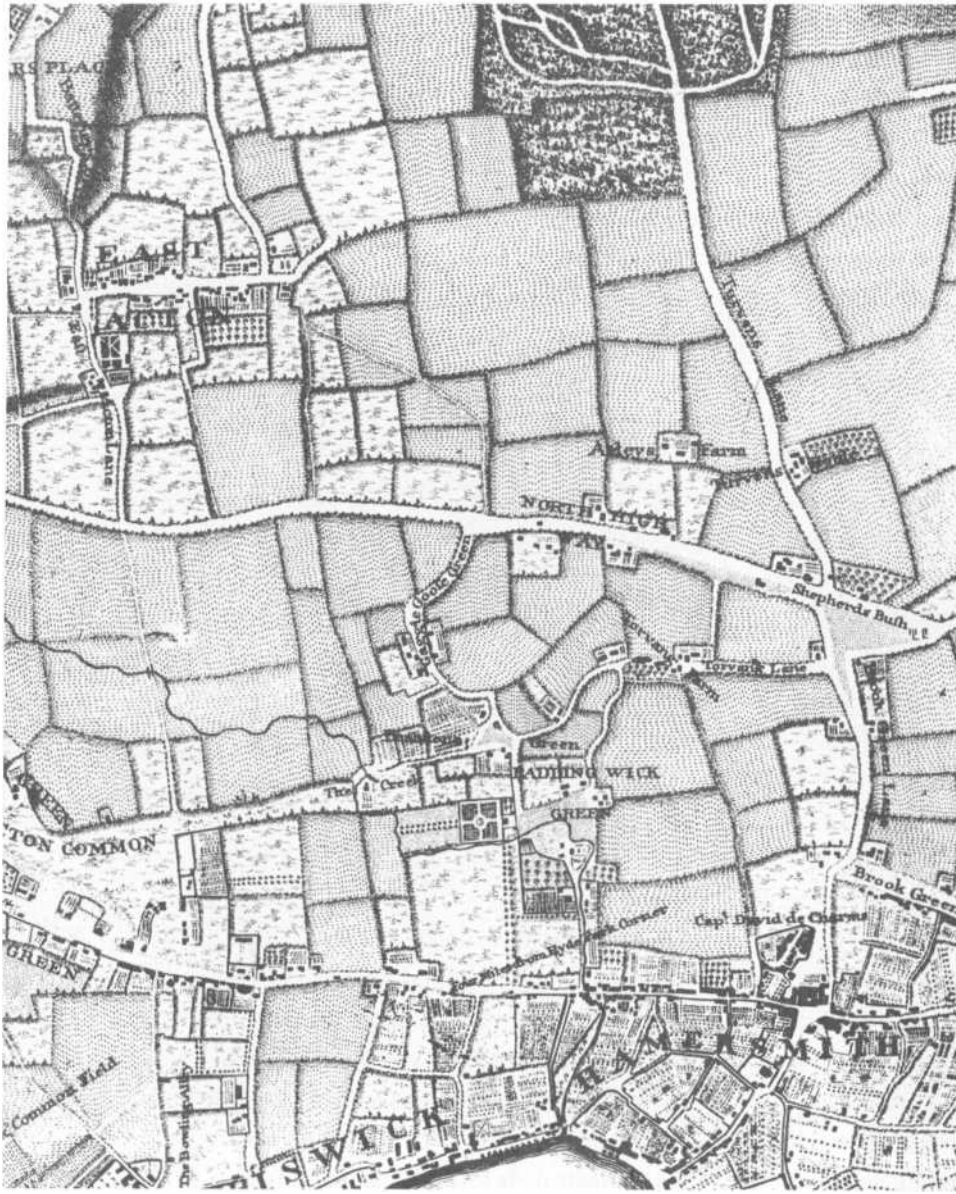
4.

Natura accidentală a arhitecturii proaste este evidentă şi când privim hărţi vechi ale suburbiilor londoneze şi vedem că acolo unde astăzi se întind pustietăţi enorme se aflau cândva livezi şi pajişti deschise. Existau ferme la White City şi meri la Willesden Junction. Terenul pe care se ridică azi formele desfigurate ale cartierelor Shepherd’s Bush şi Harlesden a început prin a

fi o arenă a tuturor posibilităţilor, pe care ar fi putut fi construite străzi care să rivalizeze cu cele din Bath sau Edinburgh.

Ideea pare exagerată doar fiindcă ne imaginăm cu greu că pe un petec de pământ obişnuit, pe care nu s-a întâmplat niciodată ceva semnificativ (în afară de o lentă gestaţie a generaţiilor de meri sălbatici), poate fi invocată să apară una dintre marile spaţii urbane ale lumii, pe măsura lui Royal Crescent sau Charlotte Square. Suntem tentaţi să pornim de la premise ilogice, care ne împiedică să cerem mai mult arhitecţilor; presupunem că frumuseţea făcută de mâna omului a fost predeterminată să existe în anumite părţi ale lumii şi nu în altele; că toate capodoperele urbane sunt opera unor oameni fundamental diferiţi de noi şi mult mai merituoşi; iar clădirile de calitate trebuie să coste mult mai mult decât arhitectura urâtă care le ţine de obicei locul.

În realitate, nu erau atât de promiţătoare dealurile din Bath, înainte ca John Wood cel Bătrân să se ocupe de ele, şi nici câmpurile de lângă mlaştinile din North Loch, de deasupra centrului medieval al oraşului Edinburgh, când James Craig a întocmit proiectul pentru New Town. Ambele erau terenuri agricole obişnuite, pe care creşteau iarbă, oi, margarete, copaci şi, la Edinburgh, puhoaie de ţânţari agresivi. Şi, dacă nu cumva transferăm ideea măreţiei predeterminate de la locuri la oameni, ar trebui



Promisiunea de la Shepherd’s Bush:

John Rocque, *Vedere a Londrei fi a ţinutului de zece mile împrejurul ei*, 1746

să observăm că Wood şi Craig, deşi amândoi erau plini de imaginaţie şi perseverenţă, nu aveau ceea ce se cheamă geniu. Zonele rezidenţiale, grădinile şi bulevardele

pe care le-au construit se bazau pe principii bine cunoscute deja de multe generaţii. Însă aceşti doi oameni erau înflăcăraţi de perspectiva de a da viaţă unui oraş legendar, o nouă Atenă sau un nou Ierusalim, şi în ambiţia lor au găsit încrederea de a depăşi nenumăratele dificultăţi practice pe care le ridică transformarea unor câmpii verzi în străzi atrăgătoare. Să crezi într-un destin special, în faptul că te afli într-un moment privilegiat al istoriei poate fi pompos şi greşit, dar indispensabil pentru ca frumuseţea să iasă biruitoare.

Banii nu sunt o scuză. Deşi formele semilunare din Bath şi New Town din Edinburgh nu au costat puţin, ar fi nedrept să atribuim lipsa de inspiraţie sărăciei, susţinând că un buget limitat ar fi condamnat vreodată o clădire la urâţenie; e suficient să vizităm suburbiile bogate din Riyadh şi casele negustorilor din vechea Siena.

Sătul să tot audă că în epoca modernă nu se pot clădi mari oraşe fiindcă nu există fondurile necesare, Le Corbusier a întrebat sarcastic: „Nu avem ce ne trebuie? Ludovic al XIV-lea s-a descurcat cu târnăcoape şi lopeţi… Echipamentul lui Hausmann era de asemenea sărac; lopata, târnăcopul, căruţa, mistria, roaba, adică uneltele simple de dinaintea epocii mecanice”. Faptul că avem macarale, excavatoare, beton cu uscare rapidă şi aparate de sudură ne face să nu mai putem învinui pe nimeni, în afara propriei noastre incompetenţe.

5.

Întrebaţi o companie de dezvoltare imobiliară ce fel de case va construi pe câmpul condamnat şi veţi primi o broşură de marketing lucioasă, în care figurează cinci tipuri diferite de case, fiecare numită după un monarh englez. Elizabeta a II-a se făleşte cu mânere de uşi cromate şi un cuptor din oţel inoxidabil; George al V-lea are o sufragerie cu grinzi din fibră de sticlă şi un acoperiş neo-Arts and Crafts; iar Henric al VIII-lea este, inevitabil, un loialist al stilului neo-Tudor.

Dacă, după răsfoirea elegantului material de

prezentare mai dorim totuşi să punem întrebări cu privire la înfăţişarea acestor clădiri, compania de dezvoltare imobiliară va riposta, aproape sigur, cu un argument familiar şi aparent invincibil: asemenea case s-au vândut întotdeauna repede şi în număr mare. Ni se va reaminti cu severitate că a lua în derâdere designul lor înseamnă să ignori logica pe care se bazează comerţul şi să încerci să le refuzi celorlalţi dreptul democratic la gustul propriu, ceea ce ne va aduce în conflict cu două dintre conceptele cele mai puternice ale civilizaţiei noastre, banii şi libertatea.

Însă o asemenea argumentaţie are lipsurile ei. Unele dintre acestea mi-au devenit evidente când zburam spre Japonia, pe drumul spre Huis Ten Bosch şi *ryokan*. Ghemuit într-un loc la fereastră, incapabil să adorm, cu Cercul Arctic strălucind verde afară, am început să citesc o carte cu titlul *The Pleasures of Japanese Literature* (1988), scrisă de niponologul american Donald Keene.

Keene observa că simţul japonez al frumuseţii a fost multă vreme profund diferit de cel occidental: el este dominat de o dragoste pentru neregularitate şi nu pentru simetrie, pentru provizoriu şi nu pentru etern, pentru simplu şi nu pentru ornamentat. Motivele nu au nimic de-a face cu clima sau genetica, adăuga Keene, ci sunt rezultatul acţiunii unor scriitori, pictori şi teoreticieni care au modelat simţul frumuseţii la conaţionalii lor.

Contrar părerii romantice că fiecare dintre noi se opreşte în mod natural asupra ideii de frumuseţe care i se potriveşte, se pare că, de fapt, facultăţile noastre vizuale şi emoţionale au o nevoie constantă de îndrumări venite din exterior, pentru a putea decide ce să remarce şi aprecieze. „Cultura” este cuvântul pe care l-am atribuit forţei ce ne ajută să identificăm asupra căreia dintre multele noastre senzaţii să ne concentrăm, considerând-o valoroasă.

În Japonia medievală, poeţii şi preoţii Zen îi orientau pe japonezi spre aspecte ale lumii cărora occidentalii le acordau rareori vreo atenţie semnificativă: cireşii înfloriţi, vasele ceramice diforme, pietrişul greblat, lichenii, ploaia

căzând pe frunze, cerul de toamnă, ţiglele de pe acoperiş şi lemnul nelăcuit. A apărut şi un cuvânt, Dabi pentru care limbile occidentale nu au niciun echivalent direct – prin care se identifică frumuseţea cu lucrurile nepretenţioase, simple, nefinisate, trecătoare. Te bucurai de *ivabi* dacă petreceai singur o seară într-o căsuţă din pădure, ascultând ploaia care cade. Exista *mabi* în piese desperecheate de lut, în simple găleţi, în pereţi pătaţi şi în pietre aspre, tocite de vreme şi acoperite cu muşchi şi licheni. Cele mai *ivabi* culori erau gri, negru şi maro.

Dacă ne plasăm în spaţiul esteticii japoneze şi ne cultivăm simpatia pentru atmosfera pe care o degajă, putem fi mai pregătiţi pentru ziua în care, într-un muzeu al ceramicii, întâlnim, de pildă, boluri tradiţionale de ceai semnate de artistul Hon a-mi Koetsu. Nu vom crede că asemenea obiecte sunt grămăjoare ciudate de materie neformată, aşa cum am fi făcut-o fără moştenirea a 600 de ani de reflecţie cu privire la *wabi*. Vom fi învăţat să apreciem o frumuseţe pe care nu am fost născuţi să o vedem. Şi, făcând acest lucru, vom trece dincolo de noţiunea simplistă – susţinută cu îndărătnicie de furnizorii de case din plastic – că lucrurile pe care o persoană le consideră frumoase reprezintă limita a ceea ce persoana respectivă poate iubi.

Posibilitatea de a vedea frumuseţea acolo unde nu am căutat-o niciodată: Hon a-mi Koetsu (1558 – 1637), boluri de ceai în 1900, romancierul japonez Natsume Sōseki a călătorit în Anglia şi a remarcat, destul de surprins, cât de puţine dintre lucrurile care lui i se păreau

frumoase îi impresionau pe localnici: „Odată au râs de mine fiindcă am invitat pe cineva să vadă cum ninge. Altă dată, am explicat cât de profund afectează luna sentimentele japonezilor, iar ascultătorii mei au fost uluiţi… Am fost invitat în Scoţia să stau într-o reşedinţă somptuoasă, într-o zi, când mă plimbam cu stăpânul casei prin grădină, am remarcat că potecile dintre şirurile de copaci erau acoperite cu un strat gros de licheni. Am vrut să fac un compliment, spunând că aceste poteci arătau magnific de bătrâne. Iar gazda mea a replicat că intenţionează să cheme un grădinar, să răzuiască lichenii”.

Evident că s-a găsit întotdeauna câte un occidental care să considere frumoase obiectele nefinisate de ceramică ori să admire înfăţişarea unui strat de licheni. Şi totuşi, e greu să susţii interesul pentru asemenea lucruri, când faci parte dintr-o cultură ale cărei preferinţe se îndreaptă către vilele în stil Palladio şi porţelanul de Delft. Există riscul să fim ridiculizaţi dacă încercăm să ridicăm în slăvi nişte fenomene pe care nu avem cuvintele necesare să le descriem. Ne putem cenzura înainte să o facă ceilalţi. Nici nu vom observa, poate, că ne-am eliminat propria curiozitate, aşa cum uităm că am vrut să spunem ceva până în momentul în care găsim pe cineva dispus să ne asculte.

Ne batem joc de cei care mimează entuziasmul estetic în speranţa că vor câştiga respectul celorlalţi, însă tendinţa opusă este şi mai gravă, fiindcă ne reprimăm adevăratele pasiuni pentru a nu părea ciudaţi. Putem să trecem sub tăcere afecţiunea pe care o purtăm narciselor, de exemplu, până când o lectură din Wordsworth ne legitimează acest sentiment, ori să ne reprimăm dragostea pentru un ritual solemn cum e privitul zăpezii care cade, până ce meritele acestui obicei sunt confirmate de Natsume Sōseki.

Cărţile, poeziile şi tablourile sunt cele care ne dau adeseori încredere să luăm în serios sentimente pe care altfel nu ne-am fi gândit niciodată să ni le recunoaştem.

Oscar Wilde se referea la acest fenomen când ricana că n-a existat niciodată ceaţă la Londra, înainte ca Whistler să se apuce să picteze Tamisa. Probabil că nici pietrele vechi nu au fost prea frumoase, înainte ca preoţii şi poeţii să înceapă să scrie despre ele.

Argumentaţia companiei de dezvoltare imobiliară, bazată pe gusturile existente, neagă, în fond, posibilitatea ca fiinţele umane să iubească vreodată un lucru pe care nu l-au remarcat dinainte. Şi, deşi apelează la ideea de libertate, o asemenea atitudine ignoră un mare adevăr: pentru a putea alege cum se cuvine, oamenii trebuie să ştie ce opţiuni au la dispoziţie.

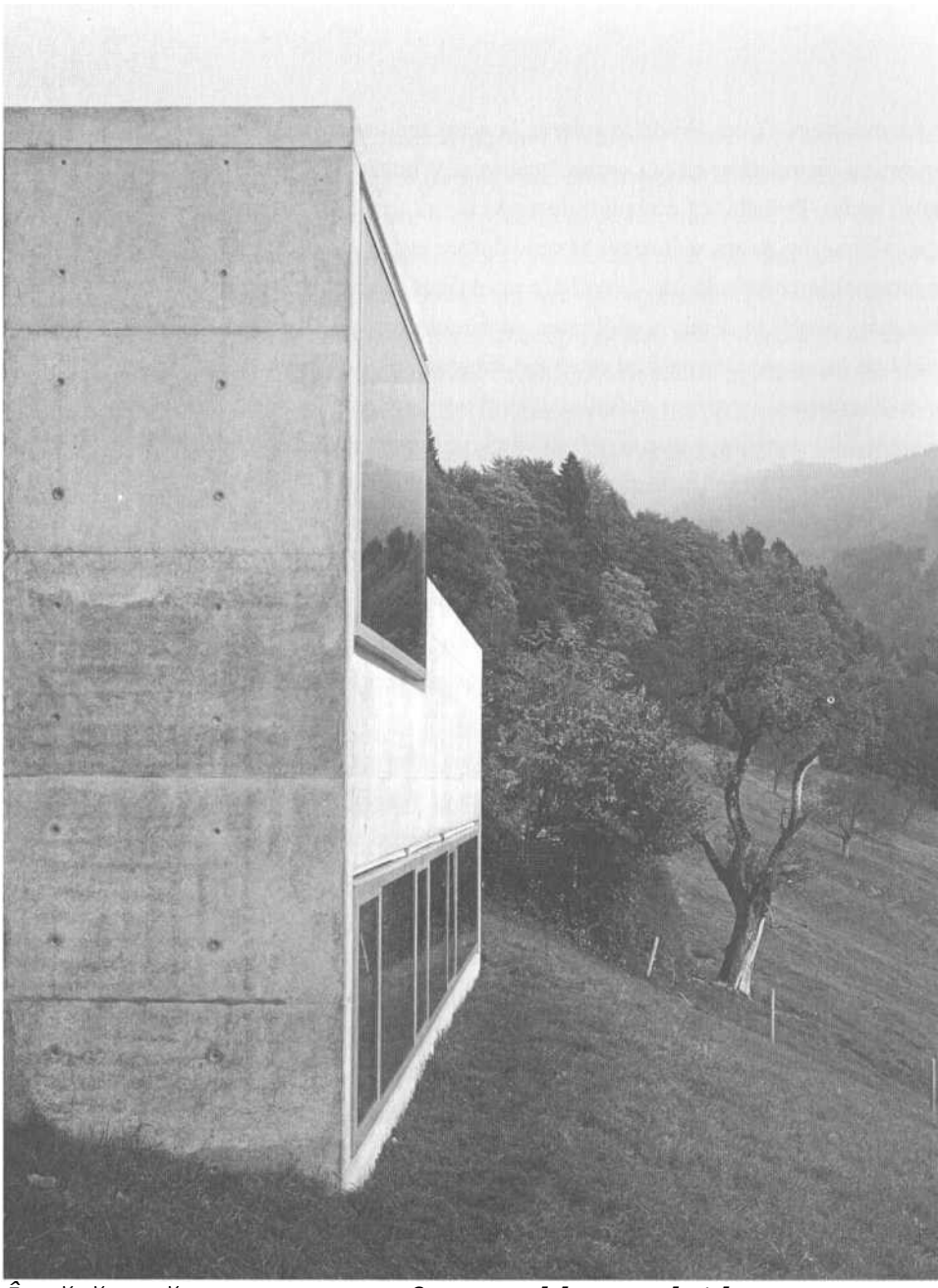
Ar trebui să ne amintim lecţia grădinilor cu licheni şi a obiectelor din ceramică nefinisată, data viitoare când avem de-a face cu o firmă de construcţii. Ar trebui să ne putem imagina cât ar putea evolua gusturile, dacă numai stiluri noi ar fi puse în faţa ochilor noştri şi noi cuvinte în vocabularul nostru. O mulţime de materiale şi forme pe care le-am ignorat până acum şi-ar releva calităţile, iar starea de lucruri actuală nu s-ar mai impune drept singura naturală şi eternă.

După ce ar cunoaşte adevăratele posibilităţi ale arhitecturii, cumpărătorii potenţiali ai unei case în stil neo-Tudor din cărămidă roşie ar putea să-şi depăşească opţiunea iniţială. Câţiva ar putea chiar să se surprindă pe ei înşişi, exprimându-şi interesul pentru o cutie de beton cu aer *i» abi*, faţă de ale cărei calităţi să fi dezvoltat o sensibilitate nouă, printr-o educaţie estetică iniţiatică.

6.

Dacă nu ne cuprinde disperarea la gândul că o adevărată evoluţie a gustului presupune eforturi uriaşe, ne putem aminti cu ce mijloace modeste s-au înfăptuit precedentele revoluţii estetice.

Câteva clădiri şi o carte au fost de obicei suficiente pentru a oferi modele viabile, care să poată fi urmate de ceilalţi. Nietzsche observa că acel curent cunoscut sub denumirea ameninţătoare de „Renaşterea itali



Învăţăm să recunoaştem farmecul betonului brut: Colectivul de arhitecţi Marte. Marte, casă, Voralberg, 1999

and”, despre care ne-am putea imagina că a fost opera a nenumăraţi actori, a fost de fapt creat de circa 100 de persoane, în timp ce o inovaţie înrudită, pe care manualele o numesc „renaşterea Clasicismului”, a depins de încă şi mai puţini susţinători: o singură structură, Ospedale degli Innocenţi, orfelinatul proiectat de Brunelleschi, şi un singur tratat, intitulat *Zece cărţi despre arhitectură* şi semnat de Leone Battista Alberti (1452) au fost de ajuns pentru a impune lumii o nouă sensibilitate. Printr-un singur volum, *Vitruvius Britannicus* (1715) al lui Colen Campbell, s-a consolidat stilul lui Palladio în peisajul englezesc şi prin doar cele vreo 200 de pagini ale cărţii lui Le Corbusier *către o nouă arhitectură* (1923) s-a decis înfăţişarea unei părţi importante din totalul construcţiilor realizate în secolul al XX-lea. Anumite clădiri – Casa Schröder, Casa Eamsworth, Casele model din California – au avut un impact disproporţionat faţă de mărimea sau costul lor.

În toate aceste schimbări tectonice, tenacitatea întemeietorilor a fost cel puţin la fel de importantă ca resursele pe care le-au avut la dispoziţie. Marii arhitecţi-revoluţionari erau totodată artişti şi oameni practici. Ştiau să deseneze şi să gândească, dar şi să linguşească, să farmece, să intimideze şi să-i supună şi pe clienţi, şi pe politicieni unor jocuri îndelungate, răbdătoare şi atent plănuite. Cum vremea absolutismului s-a încheiat (şi Le Corbusier nu a fost primul arhitect care a observat, cu regret, acest lucru), nu ne mai putem comporta ca Ludovic al XIV-lea, care nu trebuia decât să fluture din mână pentru a muta o clădire ca pe un cub de jucărie.

Într-o eră colectivă şi democratică, arhitecţii s-au format ca artişti în şedinţe de consiliu, oameni ca Charles Holden (împreună cu Frank Pick) reuşind să convingă un guvern britanic potrivnic arhitecturii serioase să finanţeze construirea unor staţii de metrou în Londra care au devenit capodopere de design. Aşa cum observa cu şiretenie Le Corbusier, „Trebuie întotdeauna să ne amintim

că soarta oraşelor se decide în primării”.

Beneficiile absolutismului în arhitectura:

Gravură de R. Bonnard reprezentându-l pe Ludovic al XIV-lea comandând construirea Domului Invalizilor în 1672, reprodusă în cartea lui Le Corbusier *Oraşul de mâine şi planificarea sa*, 1925. „Era în stare să spună «Aşa

dorim.» Sau «Asta e plăcerea noastră.»”.

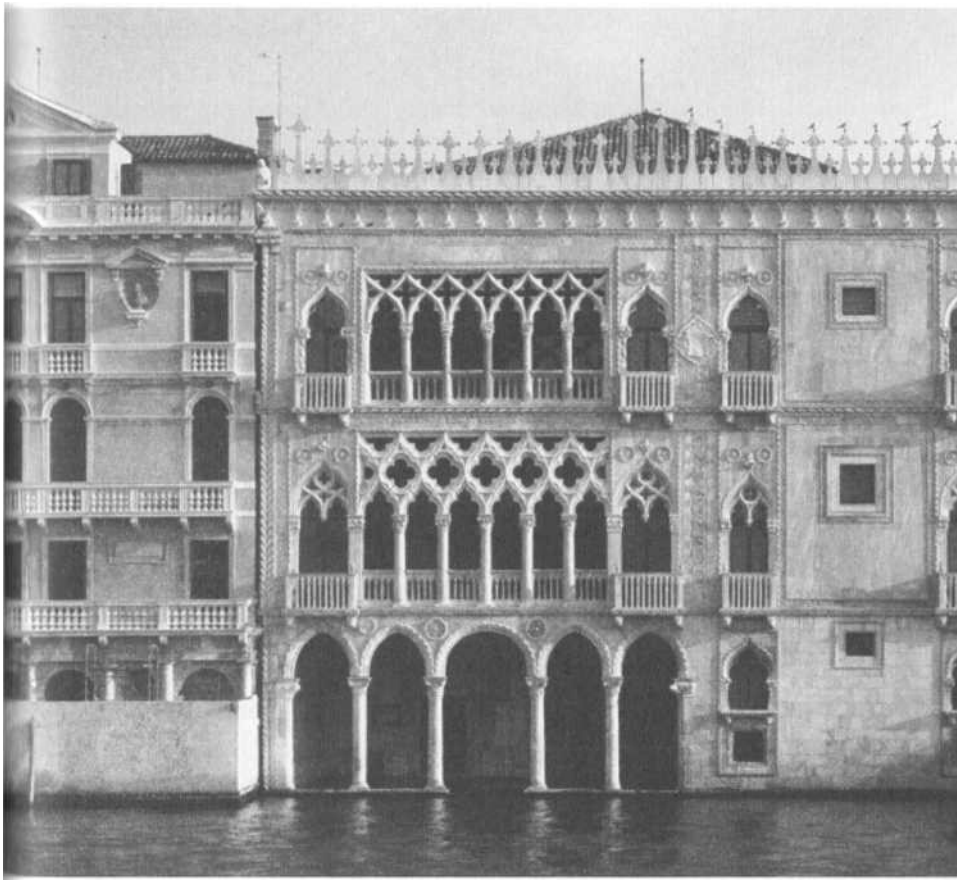
7.

Avem resentimente faţă de arhitectură şi din cauza tristeţii pe care o simţim la sosirea buldozerelor, dezgustul nostru fiind îndreptat împotriva clădirii ce urmează a se construi, nu a ideii de dezvoltare urbană în sine.

Când echipele de muncitori au început să schiţeze formele semilunare din Bath sau New Town în Edinburgh, croindu-şi drum printre tufişuri şi întinzând sfori de măsurat, probabil că nu s-au vărsat prea multe lacrimi din cauza distrugerilor provocate. Sigur, pe locul viitoarelor străzi rezidenţiale au existat copaci bătrâni şi nobili, câteva vizuini de vulpi şi cuiburi de măcălendri, dar localnicii trebuie să fi simţit doar o durere trecătoare când ferăstrăul şi lopata au curăţat totul, ceea ce se pregătea reprezentând o compensaţie suficientă. Merita să înlocuieşti un câmp de margarete cu St. James’s Square, frumuseţea unui copac cu Calton Hill, serenitatea unui izvor cu Royal Crescent. Aşa cum sublinia William Morris, dacă am fi trăit în Veneţia în perioada de început a cetăţii şi am fi urmărit cum terenul mlăştinos – având acea culoare bej-noroioasă încă vizibilă la periferia oraşului – se transformă în străzi şi canale, „pe măsură ce construcţiile înaintau de pe un ostrov pe altul, ne-am fi împotrivit destul de puţin”. Şi nici nu am fi fost exagerat de trişti, susţine Morris, văzând că „Oxfordul se întindea tot mai la nord de punctul său de pornire din Oseney… iar marile colegii şi nobilele biserici acopereau, an de an, iarba şi florile din Oxfordshire”.

Avem datoria să ne asigurăm că niciuna dintre casele noastre nu va fi inferioară pământului virgin pe care l-a înlocuit. Le-o datorăm câmpurilor, viermilor şi copacilor sacrificaţi pentru aceste clădiri, ce trebuie să reprezinte promisiunea celei mai înalte şi mai inteligente forme de frumuseţe.

„Pe măsură ce construcţiile înaintau de pe un ostrov pe altul, ne-am fi împotrivit destul de puţin”: Lagunele care înconjoară Veneţia



Giovanni şi Bartolomeo Buon, ca d’Oro, Veneţia, 1430

Mulţumiri

Le mulţumesc în mod special lui: Simon Prosser, Juliette Mitchell, Francesca Main, Helen Fraser, Tom Weldon, Steve Marking, Mary-Jane Gibson, Thomas Manss, Lisa Şiukur, Joana Niemeyer, Kelvin Murray, Miriam Gross, Dorothy Straight, Dan Frank, Nicole Aragi, Neil Crombie, Caroline Dawnay, Charlotte şi Samuel.

Lista ilustraţiilor

Autorul şi editura le mulţumesc persoanelor şi instituţiilor care ne-au pus la dispoziţie fotografiile folosite în această carte. Am depus toate eforturile să-i contactăm pe deţinătorii drepturilor de autor, iar dacă, în mod neintenţionat, s-au strecurat erori, promitem să le

remediem în următoarea ediţie.

Toate schiţele şi fotografiile pentru Le Corbusier, de la următoarele pagini: ©FLC/ADAGP, Paris, şi DACS, Londra 2006. pp.*9*, 5 *5, 56, 57, 5*9, 60 – 61, 63 dreapta, 64, 66, 165, 240, 242, 243, 244

p. 9 ©FLC; p. 14 ©Digital Image Mies van der Rohe/Gift of the Arch. / MOMA/Scala ©DACS, Londra 2006; p. 19 Balthazar Korab; p. 21 Bayerisches Haupstaatsarchiv; p. 23 Nigel Young/Foster and Partners; p. 24 BPK, Berlin: p. 27 prin amabilitatea lui Bernhard Leitner din *The Wittgenstein House* de Bernhard Leitner, Princeton Architectural Press, 2000; pp. 30 – 31 Philippa Lewis/Edifice; p. 32 stânga A.F. Kersting; p. 32 stânga Gillian Darley/Edifice; p.33 stânga A.F. Kersting; p.33 dreapta ©Crown Copyright/NMR; pp. 35, 36 A.F. Kersting; p. 37 e www.visitrichmond.co.uk; p. 38 A.F. Kersting; pp. 40 – 41 Stapleton Collection; p. 43 sus ©Crown Copyright/NMR; p. 44 Irish Architectural Archive; p. 45 ©NTPL/Matthew Antrobus; pp. 48 – 49 Institute of Civil Engineers; p. 50 Cameraphoto Arte, Veneţia; pp. 52 – 53 Foto Marburg; p. 54 A.E. Kersting; p. 59 ©FLC; pp. 60 – 61, 63 dreapta ©FLC; p. 63 stânga Alain de Botton; p. 64 Daimlerihrysler Classic, Corporate Archives; p. 66 ©FLC; p. 69 sus Arhiva Bauhaus; p. 69 centru Bridgeman Art Library; p. 69 jos Christie’s Images; p. 70 Palladium Photodesign, Barbara Burg/ Oliver Shuh; p. 71 stânga Margherita Spiluttini; p. 71 dreapta Jean Nouvel; p. 72 stânga Muzeul, Porsgrunn, Telemark; p. 72 dreapta Bridgeman Art Library/Hermitage Museum; p. 74 Michael Shanly Homes; p. 75 ©Nacasa & Partners; p. 77 Bernhard Leitner; p. 79 Fundaţia Henry Moore; p. 80 stânga sus Tate Gallery ©ADAGP, Paris, şi DACS, Londra 2006; p. 80 dreapta sus Jasper Morrison Ltd; p. 80 stânga centru Barford Sculptures efoto John Riddy; p. 80 dreapta centru Alain de Botton ©DACS, Londra 2006; p. 80 stânga jos Waddington Galleries/foto Prudence Cuming Associates ©Donald Judd Foundation/Vaga, NY/DACS, Londra 2006;

p. 80 dreapta jos Roland Halbe/Artur; p. 83 Sotheby's New York ©Bowness, Hepworth Estate; p. 84 dreapta jos Christie's Images; p. 85 stânga sus Gillian Darley/ Edifice; p. 85 dreapta sus Hijjas Kasturi; p. 85 stânga jos Kate Gibson; p. 85 dreapta jos AKG Images; p. 86 Philip de Bay; p. 88 stânga jos Marc Newson/Ideal Standard; p. 88 centru jos bristan.com; p. 88 dreapta jos tapshop.co.uk; p. 89 jos Christie's Images; p. 91 stânga Alinări; p. 91 dreapta Foto Marburg; p. 92 sus RIBA; p. 92 jos Heinrich Heidersberger/Artur; p. 94 dreapta ©Gordon Beal/O & M Ungers; p. 95 stânga sus Martin Charles; p. 95 dreapta sus Johner, Photonica/ Getty Images; p. 95 stânga jos A.F. Kersting; p. 95 dreapta jos ©Crown Copyright/NMR; p. 99 Philippa Lewis/Edifice; pp. 102 – 103 James Morris; p. 105 Bernhard Leitner; p. 110 stânga Alain de Botton; p. 110 dreapta ©Jarrold Publishing şi Catedrala Westminster, reprodus cu permisiunea editurii; p. 111 Scala; p. 113 Atelier Michel Jolyot; p. 115 sus AKG Images/Gérard Degeorge; p. 115 jos Werner Forman Archive; p. 116 Alain de Botton; p. 120 Agence Ingalill Snitt; p. 122 Scottish National Galleries of Art; p. 124 Fortean Picture Library; p. 125 Lucinda Lambton/Arcaid; pp. 127, 128 – 129, 130 Cameraphoto Arte, Veneţia; p. 133 A.F. Kersting; p. 134 Henning Marks/Edifice; p. 138 Roy. George Goddess-Athena.org; p. 139 BPK Berlin; p. 141 stânga Muzeul de Arhitectură al Finlandei; p. 141 dreapta Christian Richter; p. 142 Tony Morrison/South American Pictures; p. 143 ©J. Paul Getty Trust. Folosit cu permisiunea Julius Shulman Photography Archive, Research Library at the Getty Research Institute; p. 145 Dr Petra-Liebl Osborne; pp. 146 – 147 John Heseltine; p. 148 Cu permisiunea Trustees of the Wallace Collection; p. 151 Courtauld Institute of Art; p. 156 stânga sus Werner Forman Archive; p. 156 dreapta sus ©Agnes Martin, prin amabilitatea Pace Wildenstein, New York/Christie's Images; p. 156 jos Departament of Antiquities, Cyprus; p. 158 sus Courtauld Institute of Art; p. 158 jos Filip Dujardin; p. 161 Robert Harding Picture

Library; p. 162 Aargauer Kunsthaus, Aarau; p. 165 sus ©FLC; p. 165 jos Foto Richard Weston; p. 167 stânga Lyndon Douglas; p. 167 dreapta P. Kozlowski şi T. Cron; p. 169 Margherita Spiluttini; p. 176 – 177 Jolly Hotel Lotti; p. 179 Österreichische Nationalbibliothek ©Master and Fellows of Trinity College, Cambridge; p. 1 81 sus Fritz von der Schulenburg/Interior Archive; p. 181 jos RIBA; p. 184 iStockphoto/Nancy Lou; p. 186 Courtauld Institute of Art; p. 187 Cameraphoto Arte Venezia; p. 188 stânga David Foreman/iStockphoto; p. 188 centru Interior Archive; p. 188 dreapta Agence Ingalill Snitt; p. 189 Christian Richter; p. 190 sus Ivar Hagendoorn; p. 190 jos J. Kaman/Travel-Images.com; pp. 192 – 193 Krier Kohl Archives; p. 194 Klaus Kinold; p. 197 Norman McGrath; p. 198 Margherita Spiluttini; p. 200 Jan Bitter; p. 201 Agence Ingalill Snitt; p. 202 FBM Design; p. 204 Ian Lawson; p. 206 stânga Domenic Mischol/Andreas Kessler; p. 206 dreapta A.F. Kersting; p. 207 stânga Alan Delaney/Hopkins Associates; p. 207 dreapta Santiago Calatrava; p. 208 stânga Paul Rocheleau; p. 208 dreapta Václav Sedy; p. 209 stânga Dennis Gilbert/View; p. 209 dreapta A.F. Kersting; p. 210 stânga Alain de Botton; p. 210 dreapta Musée d'Orsay/Bridgeman Art Library; p. 212 Courtauld Institute of Art; p. 213 dreapta Richard Weston; p. 214 Alain de Botton; p. 216 Courtauld Institute of Art; p. 218 stânga János Kalmar; p. 218 dreapta Pino Guidolotti; p. 220 sus Alain de Botton; p. 220 jos Huis Ten Bosch Co. Ltd; p. 222 Monkeydave.com; p. 223 stânga François Jordaan şi Kelly Henderson http//japanfjordaan.net/; p. 223 dreapta Ribersute Co. Japan; p. 225 Alain de Botton; p. 226 Françoislordaan şi Kelly Henderson; p. 227 Alain de Botton; p. 228 Dennis Gilbert/View; p. 230 ©Marcel Gautherot/Istituto Moreira Salles Collection; pp. 230 – 231 David Robson; pp. 233 efoto Katsuhisa Kida/ Takahara şi Yui Tezuka, Tezuka Architects; p. 237 Shinkenchiku-Sha; p. 238 stânga Janine Schrijver; p. 238 dreapta Jan Bitter; p. 240 ©FLC; p. 251 Bernhard Leitner; p. 252 Duncan P.

Walker www.walker1890. co.uk; pp. 256, 258 Guildhall Library, Corporation of London; p. 261 stânga Fujita Museum of Art; p. 261 dreapta Mitsui Bunko Collection; p. 264 Ignacio Martínez; pp. 268, 269 Cameraphoto Arte Venice

Index acasă 107, 123

Adam, Robert *213*\ Casă particulară 149 – 150, 757; Kedleston Hall 32, 52; Kenwood House 131 – 132*, 133*

Albanese, Giambattista 131 Alberti, Leone Battista 265 Alhambra, Palatul 11*4, 116, 209* Almerico, Canon Paolo 131, 135 Arcul lui Constantin, Roma 3*2, 32* Arets, Wiel 19*9, 200* arhitectura funerară 123 – 126 arhitectura religioasă 107 – 109, 111 – 112, 114, 117 – 119

Arnheim, Rudolf 90 – 9*1, 90* arta abstractă 78, 81 – 82, 84, 154 – 155 arta realistă 154, 155 Ashmolean, Muzeul şi

Institutul Taylorian 5*4, 54* Clubul Athenaeum, Londra 13*2, 13*4, 135 – 136, 143 autocunoaştere 239 – 249

B_3, scaun 67 – 6*8, 69*

Baker, Benjamin *48 – 69*

Bath *30 – 31, 21*0, 211, 257, 259, 267;

Royal Crescent *146 – 147*, 147, 149 Bawa, Geoffrey 17, 23*0, 230 – 231* Bayeux, Catedrala de la 90 – 9*1, 91*

Băile lui Diocleţian, Roma 32 Bedford Square, Londra 42 – 44*, 43, 99* Beinweil am See *20*8, 209

Bentley, John Francis 109*, 11*0, 111 Bernard din Clairvaux, Sf. 12 beton 143, 150, 164, 185, 195 – 196 Biblioteca Universitară.

Utrecht 19*9, 200*

Birmingham, Primăria din 3*2, 33* Biserica de Pelerinaj

Vierzehnheiligen, Banz 51*, 52 – 53 Bol cu mazăre verde*, (Nicholson) 121*, 122* Brazilia 142 – 14*3, 14*2, 229 – 230 Breuer, Marcel 67 – 6*8, 69* Brunel, Isambard 20*5, 206* Brunelleschi, Filippo 265 bufet 153 – 154

Calatrava, Santiago 6*8, 7*0, 20*7, 207* Capri 144*, 145*

Care, Anthony *80* Casa Bracken 20*7, 207*

Casa de piatră, Tavole 196*, 197*, 198 Casa de sticlă, New Canaan 18*, 19* Casa Shaker, Pleasant Hill *20*8, 209 Casa Tugendhat, Bino 13*, 14* Casă particulară, Londra 149 – 150*, 151* case 33 – 34, 119, 121, 123, 131 – 132; eclectism 39, 42, 44 – 46; gotic 3*4, 36 – 3*7, 39; 42
modernism 54 – 59, 62 – 63, 65 – 68 Castelul Béranger, Paris 8*4, 85* Castle Ward, Strangford Lough 44 – 4*6, 44, 45*
catacombe 111 – 11*2, 111* câmpuri 253 – 254
Centrul de arte Sage, Gateshead 8*4, 85*, 86
Cinematograful Carlton, Londra 95 – 9*6, 95*
clasicism 28, 32 – 3*3, 4*0, 4*2, 4*3, 451*6, 22*8, 263, 265
Clifton, podul suspendat 20*5, 206* Cockerell, Charles 5*4, 54* Conducei, Mauro 185*, 186* coerenţă 214 – 215, 217 – 219, 221 – 231, 234 – 236, 238
coloane 28, 29, 86 – 87, 171, 173, 209 – 210
Colombo 23*0, 230 – 231* complexitate 184 – 189, 191, 207, 209 Complexul Parlamentului, Colombo 229 – 23*0, 230 – 231*
Craig, John 257, 259 cultură 260
de Hooch, Pieter 14*7, 14*8, 149
Degas, Edgar *21*0, 211
Diener şi Diener *80*, 188 – 189*, 189* Duckett, casa, New Forest *102 – 103*
DZ, banca, Berlin 14*1, 14*1, 143
echilibru 195 – 196, 199 – 201
Edinburgh 257, 259, 267
Egipt 95 – 9*6, 95*
Eiermann, Egon 9*1, 92*, 93
eleganţă 203 – 207, 209 – 212
Elsom, Pack şi Roberts, colectivul de arhitecţi *110*
Epictet 11
Erith, Raymond 172 – 17*3, 172*
ferestre 210 – 211, 227 – 228
Fontaine, Pierre 175 – 17*8, 176 – 177*
Foster şi Asociaţii 84 – 8*5, 85, 209*
Freud, Sigmund 15 – 16

Fruges, Henry 163 – 164, 166 – 168 frumuseţe 17 – 18, 28, 98, 100;
arhitectură religioasă 117 – 118; efemeră 15 – 17; şi bunătatea 18, 20; şi tristeţea 22, 25, 147, 149 – 150, *vezi şi* idealuri; virtuţi funcţie 46 – 47, 51, 54 – 59, 62
geometrie 17*8, 17*9, 180
Germania 228 – 229; idealizare artistică 137, 139 – 140; imagini metaforice 9*1, 9*2, 9*3, 94*, 95 – 97
Gheţarul Lauteraar, (Wolf) 160*, 162*, 163 Giacometti, Alberto *8*0, 81 Gilbert, Cass *216* Gmür, Silvia *20*8, 209 Goethe, J.W. 228 – 229 gotic 34, 36 – 3*9, 41*, 42, 45 – 46
Great Corsby Village 253 – 254 Grosseteste, Robert 118 Grosvenor, Sir Richard 42
Hamilton, Thomas 32 Hansom, Joseph 32 – 3*3, 33* Henning, John 13*2, 13*4, 135 Hepworth, Barbara 8*2, 83* Herzog îi de Meuron 77, 19*6, 197, 19*8, 199
High School, Edinburgh 32 Hon a-mi Koetsu 26*1, 260* Hopkins, Michael 20*7, 207* Hübsch, Heinrich 46
Hugh de St Victor 149
Huis Ten Bosch Dutch Village, Japonia 218 – 21*9, 22*0, 229, 236
Humboldt, Wilhelm von 137, 139
Ibn Sina *11*6, 117 – 118 idealuri 127 – 129, 131 – 132, 135 – 13*7, 13*8, 139 – 147, 149 – 150, 152; schimbare 153 – 155, 157, 159 – 160, 163 – 164, 166
Ingineri 46 – 47, 51, 54
Institutul de Jurnalism, Eichstätt *19*4, 195
Islamul 114, 117 – 118
Japonia 218 – 219, 221 – 227, 231 – 231, 234 – 236, 260 – 262
Jefferson, Thomas 32
Johnson, Philip 1*8, 19*
Judd, Donald *80*
Jyubako, casa, Tokyo 23*1, 232 – 23*3, 234 – 235
Kahn, Louis 17, 195 – 19*6, 197*
Kaye, Sidney *21*4, 215
Kedleston Hall 3*2, 32*

Keene, Donald 260 Kenwood House.
Londra 131 – 13*2, 133*
La Rochefoucauld, François, duce de 207, 209
Labrouste, Henri 211 – 212, 272 Langhaus, Amsterdam 188 – 189*, 189* Lavater, Johann Kaspar 8*7, 87, 88* Le Corbusier *55, 56, 57, 6*4, 178, 259, 265, 266; casele Pessac 163 – 164, 765;
Paris 240 – 24*7, 240, 242, 243, 244*, Vila Savoye 54 – 5*9, 59, 60 – 6*1, 6*3, 6*3, 65 – 66, 66 linii 8*9, 8*9, 9*0, 90* litere 86, 94 – 95 Londra 42, 44, 255, 256, 257*, 258, 265* Loos, Adolf 182 – 183, 223 Loudon, John 4*2, 42* Ludovic al XIV-lea 26*5, 266*
Madona cu pruncul şi opt îngeri care cântă (Botticelli) 2*2, 24, 25* Maillart, Robert 205 – 20*7, 20*6, 209 Maison Carrée, Nîmes 32 – 3*3, 33* Malaparte, Curzio 14*4, 145* Manchester Square, Londra 227, 227 Mansfield, Lord 131 – 132, 135, 136 Martin, David 132 McDonald's 108 – 189, *HO* Messel, Alfred 84, 8*6, 85* Mies van der Rohe.
Ludwig 1*3, 14, 80* modernism 62 – 63, 65, 67, 223, *vezi şi* Le Corbusier Montjuïc, turnul de telecomunicaţii 6*8, 70* Moore, Henry *7*9, 81 Morris, William 267 Morrison, Jasper *80* Mount Edgcumbe.
Contesa de 123 – 124*, 12*5, 126
Nas, casă, Röll 9, 726, 121
Nash, John 18*8, 192 – 193* Natsume Sōseki 262 – 262 natură 159 – 160
Neumann, Johann
Balthasar 51, 5*4, 52 – 53*
Neutra, Richard *14*3, 144
New York 244 – 245, 246
Nicholson, William 12*1, 122*
Niemeyer, Oscar *14*2, 229 – 23*0, 230*
Nietzsche, Friedrich 263, 265 Novalis 186
Nürnberg, spaţiul de paradă 9*4, 94*
Olanda 218 – 219, 236, 238 ordine 175 – 178, 180, 182 – 189, 191 Oxford 267
pahare 86

Palatul Dogilor, Veneţia 47, 50, 184 – 185, 187, Sala del Collegio 127, 127, 128 – 129, 135, 136, 140
Palatul Ducal, Urbino 91, 91
Palladio, Andrea 171 – 172, 173, 265;
Villa Contarini 217 – 218, 218, Villa Rotonda 130, 131, 135
Paris 175 – 178, 176 – 177, 239 – 245
Park Crescent, Londra 188, 192 – 193
Partenonul, Atena 32
Pavel din Sectis 11 – 12
Pavilionul finlandez, Expo ’92 140, 141 Pentre Ifan 123, 124
Percier, Charles 175 – 178, 116 – 111 Pessac 163 – 164, 165
Pleasant Hill, Kentucky 208, 209 Plymouth 43, 44, 124, 124 poduri 203 – 204
Portland, Duce de 42
Poundbury, Dorchester 224 – 225, 225 Procu raţie Vecchie.
Veneţia 184 – 185, 186 propaganda 145 – 147 Pugin, Augustus 46 Purtajaya, Centrul de conferinţe 85, 86
Queen’s Building.
Cambridge 228, 228
Read, Herbert 81
Repton, Humphry 39, 40, 41 Rilke, Rainer Maria 15 – 16
Rubini, Lorenzo 131
Rue de Castiglione.
Paris 175 – 178, 116 – 111 Ruskin, John 17 – 18, 62, 71, 182 – 183 *ryokan* 224, 260
Sainte-Geneviève, Biblioteca, Paris 211 – 212, 212
Salginatobel, podul 205 – 206, 206 San Marco, piaţa.
Veneţia 17 – 18, 184 – 185 Savoye, familia 55, 58 – 59, 65, 66 scaune 67 – 68, 68, 89 – 90, 89 scări 209
Schattner, Karijosef 194, 195 Schiller, Friedrich 137, 139, 160 Schinkel, Karl Friedrich 47, 96, 138, 139 – 140, 139

Scott, George Gilbert 47 sculpturi 78, 81 – 82, 84, 86 Shepherd’s Bush 25*7, 258* Shepherd’s Bush Green.
Londra *21*4, 215
Shijo-dori, Kyōto 225, 22*6, 226*
Skogaholm Manor, Närke 200 – 20*1, 201*
Southampton, Lord 42 Speer, Albert 9*1, 9*2, 9*3, 94* Sri Lanka 230 stejar 195 – 196
Stendhal 98, 100, 166 stil naţional 218 – 219, 221 – 231, 234 – 236, 238
Stokes, Adrian 82, 84
Strawberry Hill, Twickenham 34, 36 – 3*9, 36, 3*1, 42
Sullivan, Louis 215, 217 Sylvester, David 81
ştiinţă 67 – 68
Tanizaki, Jun’ichirō 235 tehnologie 67 Tele 18*9, 190*
Templul roman al Fortunei Virilis.
Roma 32
Terry, Quinlan 172 – 17*3, 172*
Tezuka, arhiteepi 23*1, 232 – 23*3, 234
Tillich, Paul 22, 25 tristeţe 147, 149 – 150
Universitatea din Virginia, Charlottesville 32
Urbino 9*1, 91*
Vacchini, Livio *20*8, 209 valori 71 – 73, 98, 100
Veneţia 17 – 18, 135, 170, 267*, 268, 269*.
Procurade Vecchie 184 – 185*, 186*, *vezi şi* Palatul Dogilor
Veronese, Paolo *127 – 12*9, 135
Versailles 6*3, 63, 15*8, 16*0, 161*
Vijfhuizen 236, 23*8, 238*
Vila ionică, Londra 172 – 17*3, 172*
Villa Contarini 217 – 21*8, 218*
Villa Rotonda, Veneto
*13*0, 131, 135
Vila Savoye, Poissy 54, 57 – 59.
*59, 60 – 6*1, 6*3, 6*3, 65 – 6*6, 66*
virtuţi 174; autocunoajtere 239 – 249; coerenţă 214 – 215, 217 – 219, 221 – 231, 234 – 236, 238;
echilibru 195 – 196, 199 – 201; eleganţă 203 – 207,

209 – 212; ordine 175 – 178, 180, 182 – 189, 191;
Vitruvius 86 – 87
Ivabi 261, 263
Wagner, Otto 170, 217 – 21*8, 218* Walpole, Horace 34, 36 – 3*9, 36, 37* Wertheim, magazinul, Berlin 8*4, 85* West 8/Borneo Sporenburg case 18*9, 190*
Westminster, Catedrala 37, 10*9, 11*0, 111
Whistler, James McNeill 263
Wilde, Oscar 263
Wittgenstein, Ludwig 2*6, 179*
Wood, John, cel Bătrân *30* – *3*1, 257, 259
Wood, John, cel Tânăr *146* – *14*7, 147, 149
Worringer, Wilhelm 154 – 155 Wren, Christopher *181*, 255 – 25*7, 256*
zgârie-nori 215, 217, 223, 242 – 245
Yale, Centrul pentru Artă Britanică 195 – 19*6, 19*7, 199